




NEUMEN-STUDIEN.

Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften.

Von

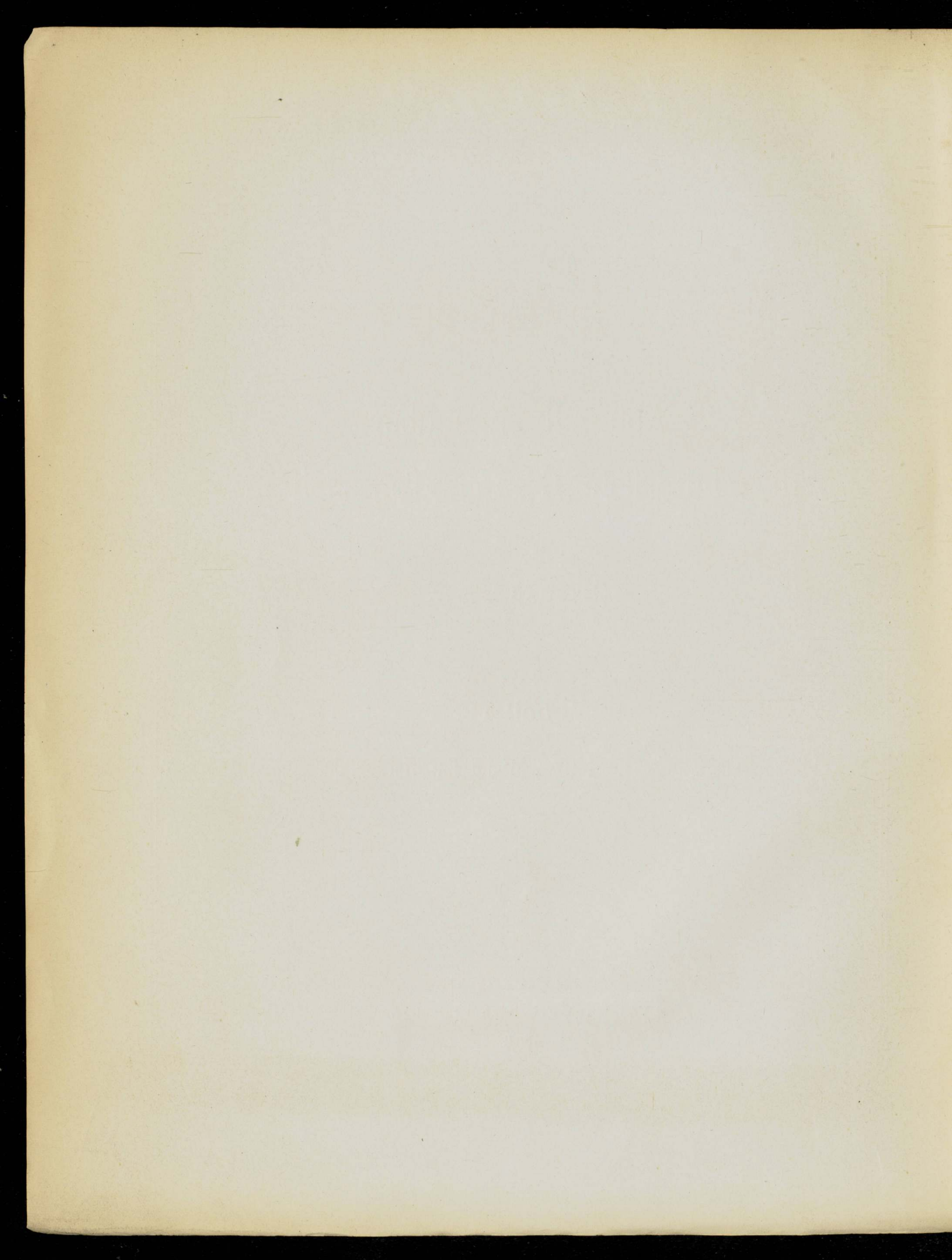
Oskar Fleischer.

Theil II.

Das alt-christliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen.



LEIPZIG.
Verlag von Breitkopf & Härtel.
1897.



NEUMEN-STUDIEN.

Abhandlungen

über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften.

Von

Oskar Fleischer.

Theil II.

Das alt-christliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen.



LEIPZIG.

Verlag von Breitkopf & Härtel.

1897.

Das alt-christliche Recitativ und die Entzifferung der Neumen.

Von

Oskar Fleischer.



LEIPZIG.

Verlag von Breitkopf & Härtel.

1897.

Vorbemerkung.

Die Drucklegung dieses zweiten Theiles, der in der Handschrift schon 1891 vollendet vorlag, wurde, abgesehen von persönlichen und amtlichen Verhältnissen des Verfassers, theils durch Abänderung und Vervollständigungen des ursprünglichen Manuskriptes, theils aber auch durch den zeitraubenden Druck bis jetzt verzögert. Der Kundige wird aus dem Werke selbst ersehen, welche inneren und äusseren Schwierigkeiten es hier zu besiegen galt, und wird deshalb auch mein bester Fürsprecher dort sein, wo Ungeduld oder wohl gar Unsachlichkeit die schnellere Erreichung eines Zieles fordern, das seit mehr als einem halben Jahrtausend vergebens erstrebt worden ist. Was an der endgiltigen Lösung der Neumenfrage noch fehlt, kann niemand tiefer empfinden, als der Verfasser der vorliegenden Studien; doch das Eine glaubt er ohne Unbescheidenheit sagen zu dürfen, dass nunmehr der Weg zur Lösung gegeben und dass die Erreichung des letzten Zieles nur noch eine Frage der Zeit ist.

Auch diesmal habe ich einer Dankespflicht zu genügen. Das Königliche Preussische Kultus-Ministerium hat zu dem Drucke des zweiten Theiles den weitaus grössten Theil der Kosten auf sich genommen und mich dadurch aufs Neue zu tiefstem Danke verpflichtet. Keine Wissenschaft dürfte eine solche Förderung mehr zu schätzen wissen, als die der Musik, deren Bedeutung für die ganze europäische Kultur-Entwickelung so eminent gewesen und deren Leserkreis gegenwärtig doch so eng umgrenzt ist.

Ebendeshalb darf ich es auch nicht unterlassen, den vielen Fachzeitschriften Dank zu sagen, die durch Kenntnissnahme und theilweise sehr eingehende Besprechungen des ersten Theiles (wie namentlich die österreichische „Neue musikalische Presse", das holländische „Weekblad", die französische „Critique Revue", das deutsche „Kirchenmusikalische Jahrbuch") meine Neumen-Studien gefördert haben.

In meinen Bemühungen, die Neumen druckfähig zu machen, hatte ich in Herrn Paul Lehsten, dem Besitzer der Buchdruckerei „Gutenberg", aus welcher dies Buch hervorgeht, einen vortrefflichen Berather. Bisher sind ausgedehnte Neumationen, wie im vorliegenden Werke, noch niemals mit gegossenen Schrift-Typen gedruckt worden; die Schwierigkeit dessen wird man ermessen können, wenn man weiss, dass allein zu dem Neumen-Beispiele auf Seite 83 etwa 1000 Satzstückchen verwendet werden mussten. Dem intelligenten und pflichtgetreuen Manne fühle ich mich verpflichtet, öffentlich zu danken.

Berlin, im Juli 1897.

Oskar Fleischer.

Inhalts-Übersicht.

Erstes Kapitel.

Die Klagelieder Jeremiae als älteste Neumation.

Das älteste Denkmal der lateinischen Neumation ist enthalten in einer der berühmtesten Handschriften des frühen Mittelalters, der Biblia Amiatina der Biblioteca Mediceo-Laurenziana zu Florenz, der ältesten Vulgata-Handschrift. Die Alters-Bestimmung dieser Riesen-Handschrift — sie enthält 881 Blätter in Folio und ist in einem eigens für sie erbauten Schranke untergebracht — ist die Ursache eines über ein Jahrhundert alten wissenschaftlichen Kampfes gewesen, der vielleicht noch ein Nachspiel gewärtigen lässt. Im wesentlichen kann aber der Streit als abgeschlossen gelten. Der ehemalige Bibliothekar der Laurenziana Bandini behauptete in seinem grossen Kataloge[1]) eine Entstehung des Codex um die Mitte des 6. Jahrhunderts, etwa um 541. Noch die letzten Herausgeber des Codex Amiatinus, Heyse und Tischendorf, pflichten ihm bei. Indessen entbehrte die Annahme nach jeder Beziehung hin einer zwingenden Begründung. Vielmehr ist die Entstehung der Handschrift mit voller Sicherheit um das Jahr 700 zu verlegen.

Die Rückseite des ersten Folioblattes trägt nämlich eine Weihinschrift, in welcher drei Stellen, unter fast vollständiger Rasur der ursprünglichen Wörter, mit neuen, also späteren Ersatz-Wörtern bedeckt worden sind. Die Weihinschrift, in Capital-Buchstaben geschrieben, lautet:

Cenobium (1) ad éximií meritó
  venerábilis *salvatoris* (2)
Quém caput écclesiáe
  dédicat álta fidés.
Petrus Langobardorum (3)
  extrémis de fínibus ábbas
Dévoti áffectús
  pígnora mítto meí.
Méque meósque optáns
  tanti ínter gáudia pátris
In caelís memorém
  sémper habére locúm.

Sehen wir von den Rasur-Wörtern ab, die ich durch Kursivdruck angezeigt habe, so ergeben sich drei ziemlich wohlgefügte Disticha, in welche freilich die Ersatz-Wörter *Cenobium, salvatoris* und *Petrus Langobardorum* störend eingreifen. Es ist also klar, dass gerade diese nicht ursprünglich beabsichtigt gewesen sind. Auch kann sie der Urheber der Disticha nicht selber erst nachträglich haben

1) Bibliotheca Leopoldina Laurentiana seu Catalogus manuscriptorum, qui iussu Petri Leopoldi.... in Laurentianam translati sunt (herausg. v. Angelus Maria Blandinius, Florentiae 1786). S. besonders auch Supplementum Codicum Latino-Italicorum S. 720.

ersetzt wissen wollen; er würde sich gegen eine solche Barbarei sicherlich entschieden gewehrt haben. Dass also ursprünglichere Wörter dafür eingesetzt werden mussten, war schon Bandini zweifellos; er schlug vor, an den betreffenden Stellen einzufügen: 1. *Culmen,* 2. *Petri,* 3. *Servandus Latii.* Der Grund dieser Namens-Ersetzung war, dass der Name *Servandus* auf Blatt 86b genannt wird, wo es heisst: »Expliciunt Capitula. Incipit Liber Leviticus qui hebraice dicitur vaiecra. Lege feliciter. *Ὁ κύριος σέρβανδος ᾶ ἐποίησεν.*« Der Zusatz *Latii* zu dem hier gegebenen Namen ist von Bandini. Nun stimmt aber überhaupt der Name gar nicht weder zu dem viel längeren Rasur-Platze, noch zu den sichtbar gebliebenen Überresten von den ursprünglichen Buchstaben, nämlich eines *C* an erster, eines *L* an vierter, eines *F* an fünfter und endlich eines *GL* an etwa fünft- und sechstletzter Stelle der Rasur-Stelle. G. B. de Rossi[1]) vermutete auf Grund dieser Überreste von Buchstaben höchst scharfsinnig den Namen *Ceolfridus,* wofür er aus den Worten Bedas folgende zustimmende Erhebungen machte. Ceolfridus war der Lehrer Bedas und Abt in England, worauf die Bezeichnung *extremis de finibus (terrae)* hindeutet. Er ging 716 als Pilger nach Rom, um dem Grabmale Sankt Peters ein Exemplar der Bibel in der Ubersetzung des h. Hieronymus zu vermachen. Zur völligen Sicherheit gelangte Rossis Vermuthung durch die Entdeckung der hier durch Rasur unvollständig gewordenen Original-Distichen in einer Lebensbeschreibung eben dieses Ceolfridus[2]) durch Professor Hort in Cambridge 1886. Ubereinstimmend lauten die Distichen mit den oben wiedergegebenen des Codex Amiatinus, nur dass an Stelle der später auf Rasur eingetragenen Wörter zu setzen ist: 1. *corpus,* 2. *Petri* (wie schon Bandini richtig vermutet hatte), und 3. *Ceolfridus Anglorum.* Stimmen nun diese Wörter schon mit dem Raume, den die Rasuren einnehmen, sowie mit dem Versmasse und mit den Resten der ursprünglichen Schrift zusammen, so wird der hierdurch festgestellte Sachverhalt durch folgende paläographische Untersuchungen bis zur Zweifellosigkeit erhoben. Schon Lagarde[3]) wies auf die paläographische Unmöglichkeit einer so frühen Entstehungszeit der Handschrift, als sie Bandini u. a. annahmen, hin und setzte sie vielmehr in das 9. Jahrhundert. Dem widerspricht freilich der noch durchaus angewendete Halbuncial-Charakter der ausser-textlichen, sowie der in den Vorreden öfter vorkommenden griechischen Wörter. Einen Beleg für seine zu weit gehende Behauptung, d. h. vor allem ein chronologisch völlig sicher gestelltes Schriftdenkmal des 9. Jahrhunderts mit gleichartiger Schrift, als sie hier erscheint, hat Lagarde denn auch nicht beibringen können. Da unseren Zwecken Untersuchungen von rein sprachschriftlichem Charakter fern liegen, so werden wir uns bei den soeben dargelegten Ergebnissen der Forschungen von de Rossi und Hort solange beruhigen können, als nicht schwer wiegende Beweise für deren Unrichtigkeit vorliegen.

Eine Frage von grosser Wichtigkeit für unsere weiteren Untersuchungen ist die nach der Zeit der Entstehung der Neumation im Codex Amiatinus. Es ist unschwer aus der verschiedenen Tinte der Sprach- und der Neumenschrift bei den neumirten Stellen zu ersehen, dass beide nicht sozusagen in einem Athemzuge geschrieben worden sind. Eine vorgängige Veranlagung der neumirten Partien, mit Rücksicht auf die Neumation hin, ist nicht ersichtlich. Denn die Sprachtext-Zeilen laufen bei den neumirten Stellen der Handschrift in ganz dem gleichen räumlichen Abstande von einander dahin, als vor- und nachher, ohne für die einzutragenden, also schon vorberechneten Neumenzeichen einen besonderen Raum frei zu lassen. Es ist sicherlich eine für die Geschichte der Neumenkunde nicht unwichtige Frage, ob dieselbe Hand, welche den Sprachtext von der ersten bis zur letzten Zeile niederschrieb — übrigens eine Riesenarbeit und von einer Gleichmässigkeit der Ausführung, wie man sie nur selten findet, — auch die Neumen anbrachte oder nicht. Denn möglicher Weise könnte man behaupten, dass die Neumen nicht um wenige Tage oder Jahre, sondern um Jahrhunderte später dem Texte eingefügt worden seien. Neumirt sind in dem ganzen grossen Codex zwei Partien, die Klagelieder

1) Bibliothèque de l'Ecole des Chartes 1886, fasc. 6 u. 1887, fasc. 1.

2) Bedas Werke, London 1844, gezogen aus Cod. Harleianus 3020 vom 9./10. Jahrh.

3) The Academy 1882, 2 Sept.

Jeremiä und der Gesang der drei Männer im feurigen Ofen. Eine dem Originalschreiber fremde Hand hat in langobardischer Schrift und mit scheinbar der gleichen, jetzt blassgelben Tinte, als sie die Neumen zeigen, am Rande eines Blattes einen Vermerk gemacht. Man kann indessen nicht hieraus folgern, dass dieser spätere Schreiber der Verfasser der Neumation ist. Denn diese selbst rührt offenbar nicht von einer Hand her. Ursprünglich sind vielmehr nur einzelne Partien, die erste Lektion der Klagelieder ganz und die zweite bis zur Mitte; vielleicht auch der Anfang des Gesanges der drei Männer. Diese ursprünglichen Partien wurden später überarbeitet; eine spätere Hand hat nämlich (besonders in der 2. Lektion) einzelne Zeichen verändert, und im Gesange der drei Männer sind sogar die ursprünglichen Zeichen durch eine weite Strecke hindurch ausradirt und durch neue Zeichen ersetzt. Demnach ist der Thatbestand dieser, dass ein früherer Schreiber die Klagelieder begonnen hat zu neumiren, aber seine Arbeit aus irgend einem Grunde hat abbrechen müssen, und dass dann ein späterer Neumator das begonnene Werk fortzusetzen versucht hat. Dieser Arbeit scheint er aber wenig gewachsen gewesen zu sein, denn die späteren Partien leiden an einem empfindlichen Mangel an Deutlichkeit und Vollständigkeit.

Wir wissen nun aus der Lebensbeschreibung des Ceolfrid, dass er auf seiner Pilgerreise nach Rom, als er die in Rede stehende Bibel dem Grabe S. Peters darbringen wollte, unterwegs starb. Nichts liegt näher, als die Annahme, dass dadurch auch seine Neumirungs-Arbeit beendet wurde, dass also er der ursprüngliche Neumator gewesen ist. An des Angelsachsen Ceolfrid Stelle trat sodann ein ungebildeter Langobarde Petrus. Mit roher Hand verstümmelte er die Weihinschrift, um seinen Namen für den des Ceolfrid zu setzen und das Werk anstatt dem Grabe des h. Petrus in Rom vielmehr einem Erlöser-Kloster (Coenobium Salvatoris) zu widmen. Unbekannt mit den einfachsten Regeln lateinischer Prosodie machte er die ursprünglichen Verse zu einem metrischen Unsinn. Auch in die unvollendet gebliebene Neumation pfuschte die barbarische Hand, verstümmelte einzelne Zeichen, radirte ganze Partien, und versuchte sich in Ergänzungen, ohne damit zu Stande zu kommen. Wann dieser Usurpator, der Langobarde Petrus, sein Heldenstück vollbrachte, ist für uns nicht von Belang, da seine Neumirungen nur sekundären Werthes sind.

Solange diese einfache und natürliche Erklärung nicht durch positive Thatsachen als falsch nachgewiesen wird, müssen wir daran festhalten, dass die ursprünglichen Neumen-Partien der Amiatiner-Bibel im Anfange des 8. Jahrhunderts entstanden sind. Für ein sehr hohes Alter spricht auch die Neumation selber. Die Neumation trägt gänzlich den Charakter einer Schreibweise, die noch mit den Schwierigkeiten ihres Anfanges zu kämpfen hat. Es ist, als ob dem Schreiber zwar ganz bestimmte Formen und Gesetze vorgeschwebt hätten, aber als ob er andrerseits noch nicht im Stande gewesen wäre, diese in allen einzelnen Fällen in praxi konsequent durchzuführen. Die Zeichenformen sind daher oft schwankend, tastend, unsicher, liquid und individuell. Alles an ihnen weist darauf hin, dass der Schreiber versuchte, den sieben alten prosodischen Zeichen neue Bedeutungen zuzulegen und deshalb sich in Umgestaltungen versuchte, noch tastend und wenig systematisch; aber man merkt im Verlaufe der Neumation selbst, wie die Durchführung des Gedankens mit der Übung wächst. Mit aller Wahrscheinlichkeit ist mithin die Handschrift im merowingischen Zeitalter entstanden, bietet also die älteste bisher bekannte Neumation auf lateinischem Sprachtexte. In Anbetracht dessen wird man

wohl auch schwerlich versucht sein, etwaigen früheren Neumationen — selbst wenn sich solche noch finden sollten — eine Bedeutung beizulegen, welche an den Grundlagen des graphischen wie musikalischen Wesens dieser Neumendenkmäler erhebliches zu ändern vermöchte. Gesetzt den Fall, das so viel umstrittene Original - Antiphonar Gregors I. würde einmal wieder gefunden, und gesetzt den Fall, es enthielte wirklich Neumationen, — was nicht durchaus nothwendig ist, — so würde selbst dieser Fund voraussichtlich nicht im Stande sein, an dem Urtheile, welches wir aus dem Codex Amiatinus über die Beschaffenheit des recitativischen Gesanges und dessen schriftlicher Bezeichnung gewinnen können, etwas prinzipiell zu ändern.

Geschrieben ist die Handschrift in Halbunciale. Die erste Strophe der ***Lamentationes Jeremiae*** gebe ich hier nach einem mit der Feder gefertigten Facsimile wieder, das dem Leser von dem Aussehen der Schrift eine ausreichende Vorstellung verschafft.

hieremiae

clxm aleph QUOMODO SEDIT SOLA CIUITAS
PLENA POPULO
FACTA EST QUASI UIDUA
DOMINA GENTIUM
PRINCEPS PROUINCIARUM
FACTA EST SUB TRIBUTO

Der ganze Text enthält fünf grosse Abschnitte (Lektionen), von denen jede Lektion soviele Unterabschnitte hat, als das hebräische Alphabet Buchstaben, nämlich 22. Nur die letzte Lektion hat an Stelle der hebräischen Buchstaben griechische Zahlenzeichen. Jeder dieser Unterabschnitte ist wiederum in drei Unterglieder getheilt, die nun versartig in der Schrift abgesetzt sind. Jedoch hat die vierte Lektion nur zwei und die fünfte nur je einen Vers in der Strophe.

Diese versartige Eintheilung des Textes, bei welcher jedes Satzglied durch einen Absatz äusserlich kenntlich gemacht wird, ward in lateinischen Bibel-Handschriften erst durch Hieronymus, dessen Übersetzung uns hier vorliegt, eingeführt. Niemand, so sagt er im Prolog zu den Propheten, dürfte meinen, dass die Propheten in metrischen Versen geschrieben und darin den Psalmen und den Werken Salomos ähnlich seien. Weil aber die Werke des Demosthenes und Cicero per cola et commata d. h. in abgetheilten Satz-

gliedern geschrieben seien, obgleich sie auch in Prosa und nicht in Versen abgefasst wären, so habe er zur Bequemlichkeit der Lesenden die neue Übersetzung mit neuer Schreibweise in Distinktionen eingetheilt.[1])

Dennoch ist ein gewisses Gleichmass der Glieder in den Klageliedern auch in des Hieronymus Texte unverkennbar. Schon darin kommt dieses unzweifelhaft mehr poetische als prosaische Erzeugniss mit einigen Psalmen überein, dass seine einzelnen Theile — nennen wir sie *Strophen*, — besonders durch die hebräischen Buchstaben markirt werden. Dies betrifft in unserer Handschrift die Psalmen 36, 110, 111, 118/119 und 144. Die Psalmen-Strophen sind allerdings von verschiedener Länge, d. h. sie haben eine verschiedene Anzahl von Versen innerhalb jeder Strophe; dahingegen sind die Klagelieder regelmässiger gebaut, denn hier fasst jeder Buchstabe (Strophe) drei Verse unter sich, und in diesen ist sogar eine gewisse gegenseitige Gleichmässigkeit ihrer Silbenanzahl nicht zu verkennen, wenn auch nicht durchgeführt.[2]) Als Normal-Länge eines Verses ergab sich aus einer angestellten Registrirung die Anzahl von 17—22 Silben. Jede dieser Textsilben hat ihr Neumenzeichen über sich.

Die Klagelieder sind wie gesagt nicht in ihrem ganzen Umfange neumirt. Völlig durchneumirt ist vielmehr eigentlich nur die erste Lektion und die erste Hälfte der zweiten. Von da an wird die Neumation sporadisch, zuweilen in ausgedehnteren Partien, dann aber wiederum nur als vereinzelte Markirungen erscheinend. Schliesslich sind es nur noch zwei mitunter drei Zeichen, die zur Verwendung kommen, und höchst wichtig ist die Art ihrer Anwendung. Es wird nämlich bei den letzten Abschnitten (Lektionen) der Klagelieder nur eine der letzten Silben der einzelnen Sätze, aus denen sich eine Strophe zusammensetzt, mit einem Neumenzeichen versehen, alles übrige bleibt unneumirt. Diese letzten Partien sehen mit ihrer sporadischen Neumation also genau so aus, wie jene Gebete und andere Lektionsstücke des späteren Mittelalters, von denen ich im I. Theile der Neumen-Studien im 11. Kapitel über die Kirchen-Accente ausführlicher gesprochen habe.[3])

Jeder einzelne Vers der vierten Lektion zum Beispiel setzt sich aus zwei Gliedern oder Sätzchen zusammen; am Ende des ersten Sätzchens finden wir nun stets das Zeichen des *Podatus* in der Form ȷ oder ✓ und ✓, am Ende des zweiten Sätzchens aber steht, dazu in Zeichenform und Bedeutung das Gegenstück bildend, das Zeichen des *Circumflex* in der Form ˥ oder ∧ und ↗. Die beiden Zeichen des Podatus und des Circumflex gehören also zusammen wie das Dioskurenpaar und stehen zu einander in der allerengsten Beziehung. Zugleich aber liegt ihre Bedeutung klar am Tage: sie sind Träger der syntaktischen Gliederung des Sprachtextes. Der Podatus bezeichnet den syntaktischen Halb-Einschnitt (Kommakadenz), der Circumflex den syntaktischen Ganz-Einschnitt (Kolonkadenz).

1) Cod. Amiat. fol. 496a. Nemo cum profetas versibus viderit esse descriptos, metro eos aestimet apud hebreos ligari et aliquid simile habere de psalmis vel operibus salomonis, sed quod in demosthene et tullio solet fieri ut per cola scribantur et commata qui utique prosa et non versibus conscribserunt, nos quoque utilitati legentium providentes interpretationem novam novo scribendi genere distinximus. Vgl. hierzu die Vorrede zu Ezechiel: et hunc iuxta translationem nostram quia per cola et commata manifestiorem sensum legentibus tribuit.

2) Hieronymus spricht sogar ausdrücklich von einem Metrum jener genannten Psalmen in der Praefatio regnorum.

3) s. besonders S. 103 f.

Beispiele: (IV. Lektion)

Strophe *Gimel:* Sed et lamiae nudaverunt mammam, lactaverunt catulos suos.

Filia populi mei crudelis, quasi struthio in deserto.

Strophe *Deleth:* Adhesit lingua lactantis ad palatum eius in siti.

Parvuli petierunt panem, et non erat qui frangeret eis.

In derselben Weise sind alle folgenden Strophen mit sporadischer Neumation versehen.

Somit ist der Gebrauch dieser Zeichen genau der nämliche, wie derjenige der Accentus ecclesiastici. Aber auch die Zeichen selbst nebst ihrer tonlichen Bedeutung sind uns aus dem Kapitel von jenen Kirchenaccenten hinlänglich bekannt. Das Zeichen des Podatus ɉ ist der alte ***Spiritus lenis,*** später ***Muta*** genannt, also ein Pneuma- oder Interpunktionszeichen. Ich wies nach[1]), dass es durch das ganze spätere Mittelalter hindurch als Zeichen einer musikalischen Kadenz verwendet wurde, eintretend bei der Interpunktion des Fragezeichens, als Accentus ecclesiasticus unter dem Namen ***Elevatus*** oder ***Interrogativus*** bekannt war. Seine ursprüngliche tonliche Bedeutung war eine Sekundenbewegung aufwärts, z. B. g-a. Ihm gegenüber steht in der Lehre von den Kirchen-Accenten die ***Media*** mit ihrer absteigenden Bewegung. Es bildete sich dieser Accentus medius zum Theil aus dem Circumflex, dessen Zeichen wir denn auch wirklich hier vor uns haben.

Was ich hier auf Grund der sporadischen Neumationen der späteren Lektionen der Klagelieder festgestellt habe, gilt nun aber auf das genaueste auch für die voll-neumirten Partien. Verfolgt man in diesen die soeben besprochenen Zeichen, so erkennt man die nunmehr kaum noch überraschende Thatsache, dass sich die ganze, anfänglich so verwickelt aussehende Neumation in einzelne Glieder auflöst, deren Neumenreihen in erster und hauptsächlicher Linie von der Satzgliederung bestimmt werden. Jede Strophe zerfällt durch die sprachliche Syntax in einzelne Verse, jeder Vers in einzelne Glieder, entsprechend den Versfüssen der Dichtung. Dieser syntaktischen Gliederung entspricht die musikalische auf das Genaueste. Demnach giebt es eine besondre Kadenz für die Strophe (Punktum), eine besondere für den Vers (Kolon) und eine besondere für das Satzgliedchen oder den Versfuss (Komma). Hauptbestandtheil dieser Kadenzen aber sind und bleiben immer eben jene Zeichen des Podatus und des Circumflexes, und zwar der erstere für das Komma (oder den Versfuss, *Ποῦς,* daher ***Podatus*** s. I. 96), der letztere für das Kolon, und beide zusammengesetzt für den Punkt. Um diese Haupt-Kadenzzeichen gruppirt sich die gesammte Neumation in völlig geregelter Weise, wie ich sogleich nachweisen werde. Die Kadenzzeichen sind in der That wie die Wegweiser. Oder noch besser, sie sind in Wirklichkeit das Pneuma, der „Geist", der die ganze Neumation belebt und bedingt. Gegeben aber sind sie mit der Interpunktion des Sprachtextes selbst: wer im Stande ist, den Text richtig zu interpunktiren (und das ist gewiss keine schwierige Sache bei einem so einfachen syntaktischen Bau, wie ihn die Klagelieder aufweisen), der vermag auf Grund der folgenden Regeln mit aller nur wünschenswerthen Sicherheit sich die Neumation des Codex Amiatinus die ich der Kostspieligkeit wegen nicht vollständig wiedergeben kann, selber herzustellen.

1) vergl. Neumen-Studien I, S. 96. 101 ff., siehe besonders S. 107.

Bevor wir auf die Struktur der Neumation näher eingehen, wollen wir erst den Bestand und die Formen der hier verwendeten Zeichen feststellen.

Sieben Zeichenformen kommen zur Verwendung. Es sind die alten sieben Prosodien.

1. Akut
2. Gravis
3. Circumflex a) und b)
4. Longa (Tonus currens)
   (Brevis = Gravis).
5. Spiritus asper (Inflatilis) a) b)
6. Spiritus lenis (Muta)

Dazu kommen noch zwei Abarten, nämlich unter besonderen, noch zu erörtenden Umständen eintretend:

7a. für Akut

7b. für Spiritus lenis

Hiermit ist das gesammte Zeichenmaterial erschöpft. Die beigefügten Zahlen werden in meinen folgenden Erörterungen zuweilen für die Zeichen selbst gelten müssen; meist aber werde ich dafür die fester bestimmten und klareren Zeichen der Accentneumen-Tabelle von Montecassino (s. Neumen-Stud. I S. 80) einsetzen, die uns immer als Normalzeichen dienen sollen.

Diese sieben Zeichen bilden das Mittelglied zwischen den alten Prosodien und den späteren Neumen und zwar konnten sich aus ihnen alle Neumen-Charaktere der späteren Zeiten entwickeln. Denn ebensowohl für die italienischen (longobardischen), als für die fränkischen und provenzalischen Zeichenformen geben die Zeichen die Urtypen her, und dies ist nicht zum kleinsten Theile ein weiterer Beweis für ihre ursprüngliche und grundlegende Bedeutung. Andererseits lässt die Beschaffenheit der Zeichen-Formen deutlich ihre Abstammung von den alten Prosodien erkennen. Am deutlichsten beweist diese das Zeichen des Spiritus asper. In der ersten Form des Zeichens 5a können wir ohne Mühe das altgriechische, umgelegte und ein wenig abgerundete Asper-Zeichen ⊢ ⋲ erkennen. Bei flüssiger, kurrenter Schreibweise suchte man dann den kleinen Querstrich mit seinem Halbkreise in ein einziges Zeichen zu verschlingen, und je nachdem man den Querstrich mehr nach oben (siehe oben Zeichen 5a) oder nach unten zog (5b), entstanden naturgemäss zwei oder mehrere verschiedene Figuren. Wir kennen mehrere Spielarten des ursprünglichen Spiritus-asper-Zeichens aus den Untersuchungen des ersten Theiles der Neumen-Studien (S. 108), und die beiden Grundformen des Inflatilis, welche später zu den Neumenfiguren des *Torculus* und *Porrectus* führten, sehen wir hier in obiger Tabelle in den Figuren 5a und 5b.

Die Mannigfaltigkeit der Formen für einzelne Zeichen ist ein Beweis dafür, dass damals das Zeichensystem noch nicht klar und sicher ein für allemal festgestellt war; der Neumator war sich augenscheinlich noch nicht über alle Einzelheiten der Formgebung klar. Die Flüssigkeit und Unsicherheit der Zeichen bildet, wie wir sehen werden, die grösste Schwierigkeit für eine völlig genaue Uebertragung. Es hat ganz den Anschein, als ob wir es hier mit dem ersten Versuche, die alten Prosodien in neuer Weise zu gebrauchen, zu thun hätten. Die Prosodienzeichen, bis in das 7. Jahrhundert hinein nur den Grammatikern bekannt und nicht praktisch in der lateinischen Schrift angewendet, kamen zuerst in den Schriftgebrauch etwa um die Wende des 7. und 8. Jahrhundert als

Zeichen des recitatorischen oder accentischen Gesanges in der lateinischen Kirche[1]). Der Angelsachse Ceolfrid stellt sich als der Erste dar, welcher die grammatikalischen Accent-Zeichen in dieser Weise als Neumen benützt.

Auch die prosodische Stellung der Zeichen und ihre Beziehung zur Länge und Kürze derjenigen Silben, über denen sie zu stehen kommen, ist höchst bezeichnend für ihre accentische Natur. Das Akutzeichen steht nämlich, ganz gemäss der Natur dieses Accentes, gewöhnlich auf betonten Silben, z. B. populo, gentium, amici, inter, requiem, locupletati, iniquitatis, hierusalem, glorificabant[2]). In allen diesen Fällen steht auf den sprachlich acuirten Silben auch in der Neumation das Zeichen des Akutes. Neumation und Accentuation stimmen hier also überein.

Das Circumflex-Zeichen ⁄ı steht ebenfalls, gemäss den Accentgesetzen der lateinischen Sprache auf betonter Silbe, z. B. auf eius (sehr häufig), servitutis, sollemnitatem, gementes, praevaricationis, auxiliator, consolatorem, suum, panem, meus, retrorsum. Zum Unterschied davon nimmt der Circumflex die Gestalt ↗J an, sobald die Tonbewegung des Circumflexes auf eine unbetonte Silbe zu stehen kommt, z. B. manuum, deserto, frangeret, in ea, pulchriores, quasi, sterilitate, opprobrium, conparavimus, eorum, manu, civitati, erubuerunt, corruerunt, choro, quia, oculi. Also geht auch hier die Zeichengebung mit der Sprachaccentuation Hand in Hand und ist von ihr abhängig.

Das Gravis-Zeichen ⬩ hat seinen Platz gewöhnlich auf unbetonten Silben, und zwar ausnahmslos, wenn es neben (vor oder nach) Akut oder Circumflex auftritt. Also auch hier zeigen sich die Accentuationsgesetze der lateinischen Sprache als massgebend. Beispiele: sola, plena, populo, quasi, domina, gentium, provinciarum, in nocte, lacrimae, maxillis eius, consoletur, caris eius, amici, spreverunt.

Als unsere vorliegende Neumation entstand, war — wie ich im ersten Theile S. 88 f. zeigte — das Gefühl für die ursprüngliche Länge und Kürze der Silben bereits stark in Verfall gerathen. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn man den Akut zuweilen auf langen, und umgekehrt den Circumflex auf kurzen Silben Platz nehmen sieht, d. h. wenn die Zeichen der Quantität (Longa und Brevis) ihre Bedeutung verloren haben, und Länge und Kürze der Silben hier überhaupt nur noch in besonders markanten Fällen bezeichnet werden. Das ursprüngliche Brevis-Zeichen, der aus einem Zirkel entstandene Punkt, floss mit dem Gravis-Zeichen zusammen[3]); das Longa-Zeichen aber wird unterschiedslos für lange wie kurze Silben gebraucht überall dort, wo es sich um Tonwiederholung handelt, d. h. also besonders auf der Tonus-currens-Stufe.

Solche Tonus-currens-Reihen befinden sich in unserm Texte ganz durchgehends angewandt; es ist keine Zeile vorhanden, in der nicht eine längere oder kürzere Reihe von diesen Querstrichen vorkäme. Zuweilen folgen sich zwölf und mehr solcher Querstriche unmittelbar hinter einander. Hierbei machen sich aber einige interessante Erscheinungen auffällig.

Erstens steht an Stelle des einfachen Querstriches überall dort eines von den Zeichen 5a des Spiritus asper, wo einer Tonus-currens-Reihe ein Gravis unmittelbar folgt;

---

1) Vgl. Theil I. S. 77.

2) Der Vokal, worauf die betreffende Neume steht, wird hier durch Fettdruck hervorgehoben.

3) Vgl. Theil I. S. 88 f.

z. B. vidua domina. Es ist das jenes Zeichen, auf welches das spätere Neumenzeichen des *Torculus* zurückgeht, darstellend eine Tonbewegung von einem Tone aus aufwärts und wieder zu ihm zurück[1]), also . Dass ein solcher Pralltriller, über einem Tone ausgeführt, eine melodische Verlängerung dieses Tones bewirkt, ist an sich klar; das Spiritus-Zeichen tritt also hier als Vertreter des indifferent gewordenen ursprünglichen Longa-Zeichens auf.

Zweitens erscheint zuweilen mitten in einer Tonus-currens-Reihe das andere Zeichen des Spiritus asper (Tabelle Fig. 5b) d. h. dasjenige Zeichen des Spiritus asper oder der Inflatilis, das (nach den Untersuchungen in Theil I. S. 108) später zum Porrectus geführt hat. Es findet sich auf der Silbe *au* (Sain: auxiliator, Heth: autem, Sade: audite, Sen: audierunt), auf der Silbe *con*, wenn ihr ein Konsonant im selben Worte nachfolgt (Caph: considera, Nun: convolutae, Coph: consumpti, Sen: consoletur), ferner vereinzelt auf adflictionem meam (in Strophe Theth) und expandit (in Mem). Diese Silben, auf denen hier das Spiritus-asper-Zeichen steht, sind so unzweifelhaft lang, sei es durch Diphthong, sei es durch Position oder Konsonanten-Häufung, dass der Neumator die Silbenlänge hier gar nicht übersehen konnte. Er wählte also zur Bezeichnung dieser schweren Silben das Spiritus-asper-Zeichen an Stelle des Querstriches, das heisst: der Spiritus asper vertritt auch hier, dem indifferenten Querstrich gegenüber, die Stelle eines Longa-Zeichens.

Diese Thatsache ist von umso grösserer Bedeutung, als sich ähnliche Erscheinungen auch bei anderen Zeichen finden. Im allgemeinen lässt sich sagen, dass der Querstrich einer Tonus-currens-Reihe häufig so in das Spiritus-asper-Zeichen hinüberspielt, dass die Handschrift oft nicht erkennen lässt, ob man den einfachen Querstrich vor sich hat oder eine geschwungene Linie. Je schwerer aber die Konsonantenhäufung, besonders innerhalb eines und desselben Wortes, und je ausgesprochener die vokalische Länge einer Silbe, um so deutlicher ist die Ausschwingung der Linie zu einem Spiritus asper. In entsprechender Weise findet sich auch für den Akut ein komplizirteres Zeichen auf positions- oder diphthongisch-langen Silben einige Male, nämlich das Zeichen 7a unsrer obigen Tabelle statt einfacher Virga auf inter (Gimel), collo (Nun), adversum (Samech); und für den Podatus findet sich das entsprechende Zeichen 7b unsrer Tabelle auf audierunt (Sen) und ingrediatur (Thau).

Wir haben es hier mit einer völlig neuen Art, die sprachliche Länge einer Silbe zu bezeichnen, zu thun. Das Sinken des lebendigen Sprachgefühles dokumentirt sich am zuverlässigsten zuerst in der Verrottung der Betonungs-Verhältnisse.[2]) So auch in der lateinischen Sprache. Ein ganz besonderes Gewicht hatte hier die klassische Zeit auf eine genaue Unterscheidung der ursprünglich langen und kurzen Silben gelegt. Aber von diesem feingliedrigen System blieb im Mittelalter nur wenig noch lebendig. Man unterschied nicht mehr lange und kurze Vokale, sondern nur noch betonte und unbetonte[3]), und im übrigen behandelte man nur diejenigen Silben als lang, deren kurze Aussprache die elementare Lautphysiologie unmöglich machte, wie die diphthongische Silbe *au* oder

1) Theil I. S. 108.
2) Vgl. Theil I. Cap. 3, bes. S. 47.
3) Theil I. S. 88.

die durch schwere Konsonantenhäufung, namentlich auch durch Doppelkonsonanz geschlossenen Silben innerhalb der Wörter (z. B. in den oben angeführten Beispielen inter, collo, adversum, ingrediatur, convolutae). Aus einer quantitirenden oder metrischen Sprache ward auf diese Weise allmählich eine accentuirende oder rhythmische (I. 45).

Freilich ist dies neue Prinzip der Quantitäts-Behandlung in vorliegendem Denkmal, also um die Wende des 7. zum 8. Jahrhundert, noch nicht völlig in der Neumation durchgeführt. Die späteren Neumen-Denkmäler aber führen es durch, und zwar kann man das allmähliche Umsichgreifen deutlich genug verfolgen. Hier, in der Amiatiner Handschrift, finden wir dazu die ersten Anfänge, und dies dürfte ein neuer unverwerflicher Beweis sein für das hohe Alter und die massgebende Rolle dieser Handschrift. —

Nachdem im Vorgehenden der innige Zusammenhang der Neumen-Zeichen in der Amiatiner Handschrift mit den Accenten und Accent-Verhältnissen der lateinischen Sprache als thatsächlich bestehend dargethan ist, wende ich mich der versprochenen eingehenden Darlegung der Beziehungen dieser Neumation zu den syntaktischen Verhältnissen des Textes zu. Auf letztere legt ja die Amiatiner Handschrift ein ganz besonderes Gewicht. Hieronymus selbst, dessen lateinische Bibelübersetzung die Handschrift wiedergiebt, — ist doch auch die Amiatiner Handschrift die älteste erhaltene Handschrift der Vulgata des Hieronymus, — legte die syntaktische Satzgliederung nach Cola und Commata seiner Uebersetzung zu Grunde[1]); und die Vorrede zu seiner Bibel, die nicht in solche Satzglied-Verse abgesetzt ist, weist dafür wirkliche Interpunktionen auf. Wir erkannten in diesen Interpunktions-Zeichen die Zeichen des Podatus für das Fragezeichen bezw. Comma, und des Circumflexes für das Colon wieder[2]).

Interpungiren wir nun, der Satzgliederung des Sprachtextes gemäss, die Klagelieder, so aber, dass wir die Interpunktions-Zeichen nicht zwischen die Satzglieder setzen, sondern auf die letzte hauptbetonte Silbe jedes Satzgliedes, so erhalten wir — wie bereits oben dargelegt wurde, — das Gerüst der gesammten Neumation. Auf die Interpunktions-Stellen muss also unser Augenmerk besonders gerichtet sein. Alle übrigen Silben tragen (natürlich mit den oben angegebenen Modifikationen) das Zeichen des Tonus currens, also den Querstrich. Von diesem Tonus currens weichen die den Interpunktions-Neumen entsprechenden Tonbewegungen mehr oder weniger ab, was natürlich vor und hinter den Interpunktions - Neumen weitere kleinere Tonschwankungen nach sich zieht, welche den Eintritt der Interpunktion sowie danach den Wieder-Eintritt des Tonus currens vorbereiten.

Jeder Interpunktions-Neume geht nämlich ein Gravis voran, und diesem geht wiederum voran die Tonus - currens - Reihe, deren letzter Querstrich jedoch nach obigen Angaben sich in einen Spiritus asper von der Gestalt des Torculus ~ verwandelt. Durch diese beiden Zeichen ~ und ⸌ wird also die Cadenz vorbereitet. Man wird nicht verkennen, dass wir dabei nichts anderes als den *Pressus* ⸌ (I. 108) vor uns haben.

Um den Wieder-Eintritt des Tonus currens nach der Interpunktion vorzubereiten, unterzieht sich der ihr folgende Anfang eines Satzgliedes ebenfalls einer kleinen Wandlung. Jedes erste Satzglied einer Strophe beginnt nämlich mit der Neumenformel J ⸌ und die beiden anderen Verse der Strophe werden meistens eingeleitet durch eine Neumenformel ⸌ / oder ⸌ deren Zeichen indessen in der Handschrift häufig recht flüchtig geschrieben sind.

———

1) s. oben S. 5.
2) Theil I. S. 96.

Vor der Kolon-Kadenz darf ferner der dem Kadenzzeichen vorangehende Gravis-Punkt fehlen, in welchem Falle dann natürlich die Umwandlung des letzten Querstriches der Tonus-currens-Reihe nicht stattfindet. Zuweilen tritt auch an die Stelle dieses letzten Currens-Striches der Akut in der Gestalt einer senkrechten Virga ȷ ein, seltener in der Gestalt der geneigten Virga /.

Auch das erste Zeichen einer Tonus-currens-Reihe nimmt gern eine abweichende Gestalt an, nämlich diese: ↗, vermuthlich eine Form des Accentus acutus /. Wie dem Zeichen ~ ein Gravis unmittelbar folgt, so geht dem Zeichen ↗ gewöhnlich unmittelbar ein Gravis voran; der Gravis ist also vermuthlich Mit-Ursache dieser Wandlung. Nur selten finden sich für letztere Formel andere, wiegleich in der ersten Strophe der ersten Lektion.

Zeichen der Komma-Kadenz ist der Podatus, der auf die letzte betonte Silbe des Satzgliedes zu stehen kommt. Die ihm nachfolgende letzte Silbe oder beide letzten Silben (mehr als zwei unbetonte können es nach den lateinischen Betonungs-Gesetzen nicht sein) tragen den Querstrich des Tonus currens. Ist aber die letzte Silbe des Satzgliedes selbst betont, was nur bei einsilbigen lateinischen Wörtern z. B. coram té (Lektion I. Strophe Thau) oder bei fremden, namentlich hebräischen Wörtern, z. B. Sión (Vau), Hierusalém (Zai und Heth) der Fall ist, so kann für den Podatus auch der Akutstrich eintreten.

Zeichen der Kolon-Kadenz ist der Circumflex ⁄ı, ebenfalls auf die letzte betonte Silbe des Satzgliedes fallend. Niemals ist dies die letzte Silbe selber, denn bekanntlich steht der Circumflex im Lateinischen ausschliesslich nur auf zweitletzter Silbe des Wortes. Mithin steht das Circumflex-Zeichen immer nur auf der vorletzten Silbe des Komma-Gliedes. Es folgt ihm stets ein Gravis. Fällt aber der letzte grammatikalische Hochton auf die drittletzte Silbe des Kolon-Gliedes, so wird das Circumflex-Zeichen ⁄ı in seine beiden Bestandtheile, nämlich Akut und Gravis aufgelöst, z. B. populo oder gentium neben eius, servitutis.

Die Punkt-Kadenz hat nur am Abschlusse einer Strophe Statt. Sie wird dargestellt durch die Zeichen-Verbindung ⁄ı ȷ, d. h. Kolon- mit Kommazeichen. Das letztere Zeichen steht, wie oben gesagt, nur auf grammatikalisch hochbetonter Silbe; und da zwei hochbetonte Silben im Lateinischen nur überaus selten unmittelbar neben einander stehen, so fällt durchgehends das erstere Zeichen auf eine unbetonte Silbe. Darum ist auch nicht das eigentliche und ursprüngliche alte Circumflex-Zeichen ⁄ı vor dem Podatus (als dem eigentlichen Kadenz-Zeichen) gewäht worden, sondern dessen Stellvertreter, das Zeichen ⁄ȷ das nur auf unbetonter Silbe stehen kann.

Der die ganze Strophe abschliessenden Punkt-Kadenz folgt sodann, bevor eine neue Strophe beginnt, einer der hebräischen Buchstaben-Namen Aleph, Beth, Gimel u. s. w. mit einem Gruppen-Neuma, dessen Tonformel offenbar mit zu der Kadenzbewegung des Punktes gehört. Ich werde später darauf zurück kommen.

Am Ende jedes Verses einer Strophe steht die betreffende Kadenz, nämlich am Ende des ersten Verses das Komma, am Ende des zweiten das Kolon, am Ende des dritten der Punkt. Dabei kann an Stelle der Komma-Kadenz die des Kolons treten (nicht umgekehrt). Diese Freiheit wurde später dahin erweitert, dass häufig die beiden Kadenzen des Komma und Kolon vertauscht wurden, und zwar wurde durch dieses Prinzip in einer späteren Zeit die Lektionsweise der Episteln von der der Evangelien rein äusserlich unterschieden[1]). Man darf sich durch diese spätere Willkür nicht verwirren lassen.

1) Vgl. Theil I. S. 107.

Die einzelnen Verse sind indessen zu ausgedehnt, um in einem Athem (Pneuma, Spiritus) recitirt zu werden; man macht deshalb noch in der Mitte des Verses eine Athempause mit der Komma-Kadenz, hinter der dann ohne Eingangsformel der Tonus currens wieder einsetzt. Wenn ein Vers ausnehmend lang ist, werden sogar zwei oder mehrere derartige Kadenzen eingeschoben. Diese eingeschobenen Komma-Kadenzen entsprechen den Caesuren der Poetik.

So ist denn der Verlauf der ganzen Neumation ziemlich schematisch, und zwar für jede Strophe mit ihren drei Versen folgender:

Vers I. — .... ~ — .... ~ — (—) (Comma),

Vers II. { oder } .... wie Vers I. .... ~ { oder } (Colon);

Vers III: wie Vers II .... wie Vers I .... ~ — (—) (Punkt).

kann wiederholt werden.

Natürlich sind die besprochenen, unter bestimmten sprachlichen Voraussetzungen eintretenden Modifikationen einzelner Zeichen dabei immer im Auge zu behalten. Diese Aenderungen geben der Neumation Abwechselung und den einzelnen Strophen Individualität; sie machen das Ganze interessant, sie sind es aber auch, welche die Neumation verwickelt und dem Auge unübersichtlich zu machen scheinen, sodass man erst nach mühevollem Registriren zu erkennen vermag, wie überaus einfach der Kern der Sache thatsächlich ist. Hat man das System als Ariadnefaden, so kann man sich mit grösster Leichtigkeit durch das Labyrinth von Zeichen finden, ja es erscheint dann verwunderlich, wie eine so einfache Sache nicht schon längst und auf den ersten Anblick erkannt worden ist.

Es tritt nunmehr die Frage nach der Übertragung der Zeichenschemate in Musik an uns heran. Angesichts der Erörterungen im ersten Theile unserer Neumen-Studien wird wohl Niemand mehr die Frage aufwerfen, ob denn diese Zeichen überhaupt eine tonliche Bedeutung haben. Ehe man über ihre musikalische Natur Zweifel aussprechen dürfte, müsste man erst die Ergebnisse meiner Untersuchungen als falsch nachweisen und insbesondere müsste dargethan werden, dass die Neumen nicht von den Sprachaccenten abstammen und diese selbst nicht von jeher musikalischer Natur gewesen sind, ferner dass die Kirchenaccente nicht mit den Neumen eng verwandt und tonlicher Bedeutung sind. Und selbst das würde noch nicht einmal ausreichen. Man müsste dann vielmehr im Stande sein, diese Zeichen der Handschrift in einem anderen, ebenso befriedigenden Sinne und in so einfach-gesetzmässiger Weise auszudeuten, als wir es gethan haben. Das würde aber ganz besonders schwer fallen bei dem Gruppen-Neuma über den hebräischen Buchstaben-Neumen; hier würde jeder Versuch einer Erklärung im ausser-musikalischen Sinne vergebliches Bemühen bleiben. So wie das Ganze von uns beleuchtet wurde, ist es fast bis in die kleinsten Einzelheiten hinein klar kontrolirbar und völlig natürlich; eins folgt logisch aus dem andern, nichts ist hypothetisch und unbewiesen, alles hat Zweck und Ziel. Noch mehr: so primitiv auch zum Theil die damalige Gesangeskunst in dieser Beleuchtung

erscheinen mag, so verstandesmässig und schematisch die sich aus solchem Aufwande von Zeichen ergebende Melodie auch ist, so wird doch erst unter Zugrundelegung der hier dargestellten Anschauungen die musikgeschichtliche Entwickelung der Folgezeiten überhaupt verständlich; ohne den Schlüssel solches accentischen Gesanges bleibt die Musikgeschichte des Mittetalters ein Buch mit sieben Siegeln.

In der Neumation der Amiatiner Bibel ist ein Streben, die Zeichen auch räumlich gegen einander zu gruppiren, nicht zu verkennen. Dass die oft bemerkbare Höhen-Anordnung der Zeichen eine gewollte und gesetzmässige ist, lässt sich durch Vergleichung der verschiedenen Strophen leicht feststellen; denn die Höhen-Abstände der Zeichen gegen einander kehren bei den einzelnen Strophen im Grossen und Ganzen in ähnlicher Weise wieder. Der Gravis ist z. B. fast überall, so oft er auch (in mehreren Hunderten von Fällen) Anwendung findet, tiefer geschrieben als das ihm vorangehende Zeichen, und besonders deutlich ist das Absteigen der beiden Graves in der Cadenz /˒⁎ ⁎. Das Absichtliche und Gesetzmässige steht, wo überhaupt Höhen-Ordnung statt hat, ausser Zweifel.

Indessen allzuviel Sorgfalt wendet im Ganzen der Neumator nicht an. Besonders da wo es sich um den Querstrich der Tonus-currens-Reihen handelt, ist er zuweilen recht nachlässig in der Höhen-Anordnung wie in der Schreibung der Zeichen; hier bedurfte es wohl seiner Meinung nach keiner Sorgfalt, weil ja die Tonwiederholung nicht zweifelhaft sein konnte. So sehen wir denn, dass das Prinzip der Höhen-Anordnung der Neumen hier theils angewendet, theils vernachlässigt wird; es ist, wie in vielen anderen Dingen, so auch hierin noch keine Sicherheit und Festigkeit durchgedrungen, es herrscht noch Schwanken und Tasten. Wenn nun die späteren Neumen-Systeme wirklich auf das der Amiatiner Handschrift zurückgehen, so müsste sich dieser Sachverhalt in ihnen wiederspiegeln. So ist es in der That. Es theilen sich alle späteren Neumen-Systeme in zwei Arten: die einen, wie die in Italien und Südfrankreich heimischen, bedienen sich grundsätzlich der Höhen-Anordnung ihrer Zeichen, die anderen aber, wie namentlich die fränkische und spanische, nicht.

In der, wenn auch noch so schüchternen räumlichen Stellung der Zeichen besitzen wir ein weiteres Controlmittel für die tonliche Bedeutung der Zeichen; es genügt hier zu sagen, dass durch die räumliche Ordnung die Wahrheit unserer theoretischen Untersuchungen vollauf bestätigt wird. In hunderten von Fällen werden ganze Kolonnen von Querstrichen wie auf einer Linie hinter einander aufgereiht; über diese Mittellinie des Tonus currens steigen die Akut- und Circumflex-Zeichen empor, unter sie hinab fallen die Gravis-Striche, und von der Stufe unter der Mittellinie aufwärts zu ihr erhebt sich der Podatus.

Für den Tonus currens haben wir, gemäss den Ausführungen des ersten Theiles (s. besonders S. 85) den Ton *a* anzusetzen, über den sich der Akut zur Tonhöhe *b* erhebt und unter den der Gravis auf die Tonstufe g hinabsinkt. Der Circumflex ist die Ligatur der beiden letzteren Töne b—g, eine Verbindung von Akut und Gravis, in die ja auch thatsächlich der Circumflex bei einer Colon-Cadenz zerlegt wird, sobald der letztbetonten Silbe zwei Silben statt einer nachfolgen.

Das Zeichen für eine Circumflex-Bewegung auf unbetonter Silbe ⁎| ist von dem Neumator deutlich so gestellt worden, dass es von der Linie des Graviszeichens absteigt, d. h. es entspricht hier der Tonverbindung g—f.

Der Spiritus asper erwies sich uns als eine Art von Triller, wodurch ein Ton verlängert wird. Der spätere Überarbeiter, also wahrscheinlich Petrus Langobardorum, hat diesen Triller noch deutlicher und sinnfälliger gemacht, indem er ziemlich hartnäckig jedem ursprünglichen Spiritus-asper-Zeichen ~ noch ein Asper-Zeichen anhing: ~⁎.

Als Bedeutung des einfachen Zeichens stellten wir fest die Tonbewegung, oder in modernen Noten:. Mithin bedeutet das erweiterte Zeichen:.

Für den Podatus wies ich (I. 106 f) die tonliche Bedeutung eines zum Tonus currens aufsteigenden Sekundenschrittes nach, also g—a.

So bleibt nur noch die Bedeutung des ***Gruppen-Neuma,*** das sich auf den hebräischen Buchstaben findet, zu erörtern übrig. Es ist eine Zusammenstellung von einem Gravis-Striche, einem Spiritus-Zeichen und beiden Formen des Circumflex-Zeichens, nämlich dem Circumflex wie er auf betonten, und dem, wie er auf unbetonten Silben steht. Diese Zeichen werden über dem betreffenden hebräischen Buchstaben zu einer Gruppe zusammengestellt, entweder in getrennter Form (wie auf den Buchstaben Heth, Caph, Nun, Ain, Sen), oder zu einem einzigen Schriftzuge zusammen gezogen so:, wie es noch öfter der Fall ist. Aus der Höhen-Anordnung der Zeichen erkennt man schon zum Theil die entsprechenden Tonbewegungen. Nach unseren Feststellungen können wir aber auch ohnehin die Tonformel bestimmen: Wenn der Tonus currens = a ist, so ist der Gravis = g, das Spiritus - Zeichen (als Stellvertreter des Querstriches des Tonus currens bei voran gegangenem Gravis) = a, der Circumflex auf betonter Silbe = b—g, der Circumflex auf unbetonter Silbe = g—f. Die ganze Tonformel des Gruppen-Neuma heisst also: g a b g gf, oder in Noten. So lautet das Gruppen-Neuma, wenn der Name des Buchstabens, einsilbig ist. Ist er aber zweisilbig, so entfällt diese Tonformel auf seine letzte Silbe, die erste Silbe erhält noch einen Gravis dazu (vergl. das Facsimile auf S. 4.), der dann noch einen Ton tiefer liegt; in diesem Falle also lautet die Tonformel offenbar so, z. B.

A - leph.

Nunmehr haben wir alle nöthigen Hilfsmittel zur Übertragung der Neumation unserer Handschrift in präzise Noten.

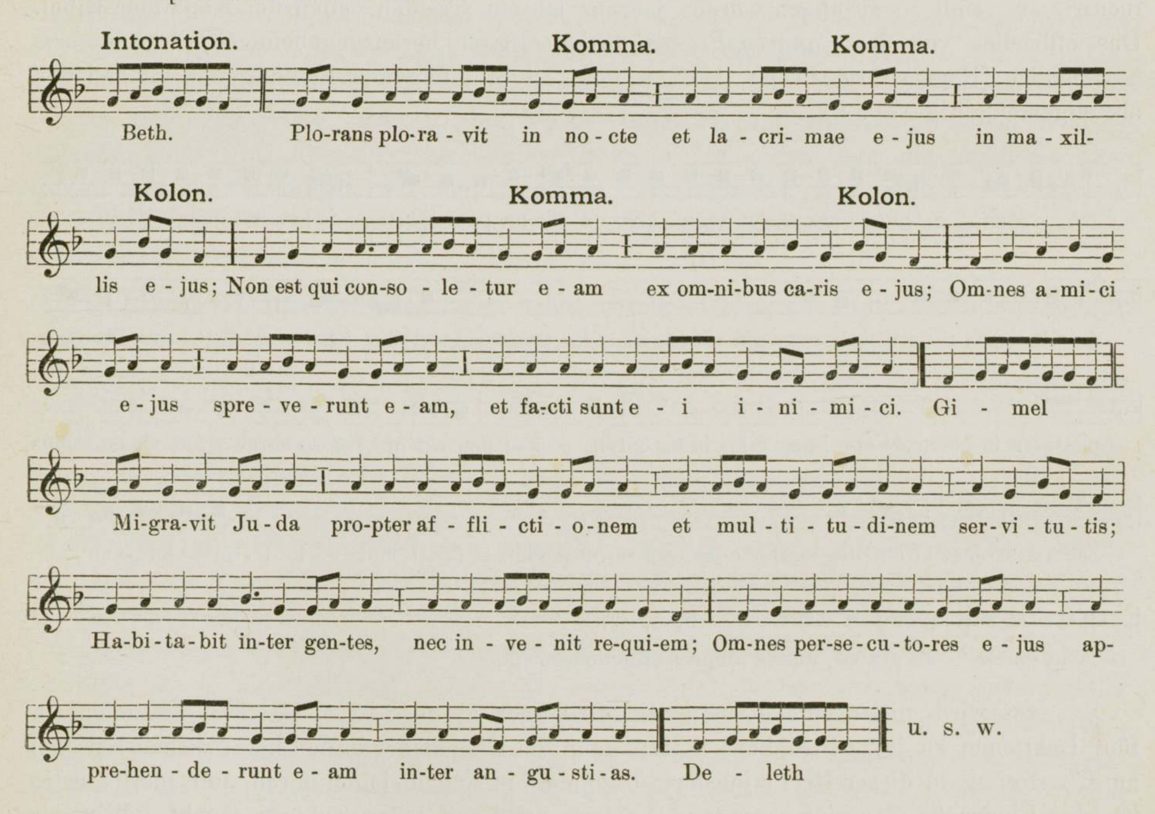
Nochmals betone ich, dass für eine streng-wissenschaftliche Entzifferung bei diesen Zeichen das Augenmaass, das sich auf die räumliche Anordnung der Zeichen verlässt, nicht ausreicht. Selbst um Jahrhunderte spätere Neumationen verfahren in der räumlichen Stellung der Zeichen noch ziemlich sorglos, und die Tausende von fränkischen Neumen-Denkmälern verzichten im Grunde überhaupt auf eine solche. Auch darauf muss ich nochmals besonders hinweisen, dass die Formen der Neumen in unserem Denkmale noch liquid sind und ihre Anwendung etwas Tastendes hat. Deshalb würde ich, wenn uns etwa nur ein kleines Bruchstück dieses Denkmals erhalten geblieben wäre, eine Entzifferung gar nicht wagen. Glücklicher Weise aber liegt das Denkmal in seiner ganzen Ausdehnung vor uns: die zweiundzwanzig Strophen der ersten Lektion liefern uns zweiundzwanzig Mal dasselbe Neumen-Schema, und so sind die Sorglosigkeiten des Schreibers, die Schwankungen und Unsicherheiten der Neumation leicht als solche festzustellen. Es kann uns hier nicht darauf ankommen, all diesen kleinen individuellen Abweichungen und evidenten Lässigkeiten nachzugehen; dies wäre nur möglich an der Hand eines photographischen Total - Facsimiles, das zu geben nicht in meinen Kräften steht. Doch kann ich auf Grund einer zu jeder Rechenschaft bereiten Statistik auch der kleinsten Ausnahmefälle versichern, dass ein solches Facsimile Wesentliches in unseren Darstellungen kaum modifiziren würde.

Nach unseren Ausführungen würde nun der erste Vers der ersten Lektion, den ich oben in Facsimile wiedergegeben habe, folgendermassen zu übertragen sein. Ich

bediene mich dabei der runden modernen Noten, indem ich die Einzel-Neumen mit einer Viertelnote, die mehrtönigen Neumen aber durch verbundene Achtelnoten bezeichne. Eine punktirte Note bezeichnet dabei eine lange Einzel-Neume.



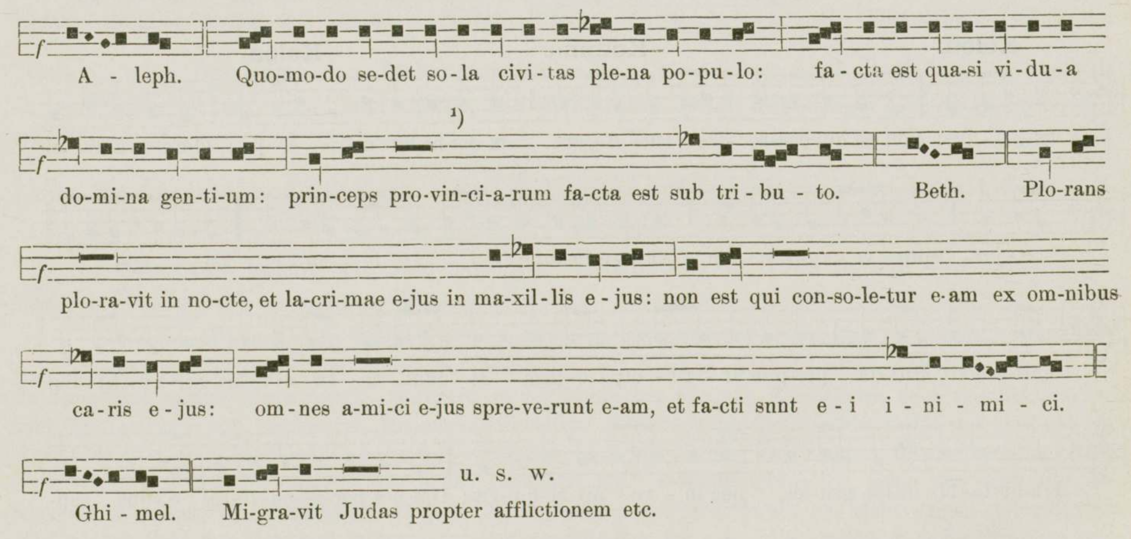
In genau demselben melodischen Schema geht jede einzelne der 22 Strophen der ersten, sowie der 14 durchneumirten Strophen der zweiten Lektion, z. B. die folgende zweite Strophe der ersten Lektion:



Zweites Kapitel.

Jüdische und christliche Klagelieder.

Wie eintönig! wird der moderne Musiker beim Anblicke unsrer Entzifferung ausgerufen haben und es nicht für möglich halten, dass jemals eine derartige Monotonie in praktischem Gebrauche gestanden habe. Der katholische Leser aber wird schon beim ersten Anblicke oder Anhören dieser Tonbewegungen eine ihm von Jugend auf bekannte Weise erkennen. Denn noch heute werden die Klagelieder Jeremiae in dieser Weise recitirt, und sind so gesungen worden jahraus jahrein seit den Zeiten der Amiatiner-Bibel. Das offizielle, von der *Congregatio sanctorum rituum* herausgegebene *Officium majoris hebdomadae* (Regensburg, Pustet, 1882 S. 164) schreibt folgende Fassung der Klagelieder als allgemeingiltig vor:



So wird diese eine Melodie nicht weniger als $5 \times 22 = 110$ Mal gesungen (in fünf Lektionen zu je 22 Strophen). Man kann die Klagelieder in den katholischen Kirchen am Charfreitag in dieser Recitationsform besonders in Italien singen hören, und merkwürdig ist der Eindruck, den der monotone Vortrag wohl auf jeden Zuhörer macht. Wie wir sahen, sind die Tonformeln und ihre Verwendung einfach und schematisch; dennoch dürfte es selbst dem erfahrenen Musiker nicht so leicht möglich sein, durch das blosse Anhören

1) Des leichteren Druckes und Ueberblickes wegen ersetze ich die wiederholten Töne des Currens durch diese lang-ausgezogene Note.

der Recitation ihr innerstes Wesen, das doch so leicht zu begreifen ist, zu erkennen. Darin beruht der Reiz und die fast unglaubliche Wirkung der Lamentationen, dass man schon nach einigen Strophen mit dem Gesange völlig vertraut zu sein glaubt, weil immer dieselben Tonformeln wiederkehren, und dass das Ohr trotzdem immer wieder von neuem getäuscht wird, wenn man glaubte, nun müsse dieser, nun jener Tonfall eintreten. Dieser scheinbar so einfältigen Monotonie gegenüber wird der Scharfsinn des Ohres, — wenn der Ausdruck erlaubt ist, — sehr bald irre, es tritt eine Art Ermattung und Verzichtleistung ein, diese geheimnissvolle Einfachheit festzuhalten. Das Ohr findet keine Schwierigkeit, die Tonbewegungen zu fassen, und trotzdem vermag der Zuhörer nicht auch nur eine Strophe mitzusingen. Daher die zerknirschende Wirkung und Stimmung des Verzweifelns bei ernst-religiösen und besonders bei pathologischen Charakteren, wie sie uns Goethe so ergreifend geschildert hat.

Daher aber auch das zähe Leben dieser Sangesweise. Sie scheint stets und überall in der lateinischen Kirche in hohem Ansehen gestanden zu haben, denn wir finden Niederschriften der Klagelieder aus allen Zeiten und Gegenden, sodass wir sie gewissermassen als ein Paradigma benutzen können, um daran die Abwandlungen der Neumen je nach den verschiedenen Ländern und Jahrhunderten zu zeigen. Das ist ein unschätzbarer Gewinn. Denn die geringen Tonbewegungen, die feste Gesetzmässigkeit, die die Neumen mit dem stets gleichen Sprachtexte verbindet, und endlich die steten Wiederholungen eines und desselben melodischen Schemas reduciren hier die zufälligen oder individuellen Abweichungen auf ein Minimum. Schreibfehler und andere Lässigkeiten oder Änderungen werden natürlich überall vorkommen können, aber man vermag sie leicht als solche zu erkennen und zu bewerthen.

In dem Gesange der Klagelieder haben wir es offenbar mit einer uralten Recitationsweise zu thun. Schon der geringe Umfang der Melodie-Bewegung scheint darauf hinzudeuten. Er hält sich in den bescheidenen Grenzen des Tetrachordes f-g-a-b, ähnlich wie die Recitation der alten Inder und Griechen. Der altindischen Veden-Recitation ist der Tonfall der Klagelieder insbesondere ähnlich: hier wie dort ist der Mittelton der rothe Faden, der die tonlichen Abweichungen nach oben und unten mit einander verbindet und sie wie Perlen an einander reiht. Und dennoch besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden. In der altindischen Recitation hat ein stetiges Auf- und Abschwanken statt, und zwar entspricht jeder Accent-Silbe auch eine solche tonliche Bewegung, während den Interpunktionen keine besonderen Kadenzen zur Seite stehen. In der Recitation der Klagelieder hingegen entsprechen den verschiedenen Interpunktionen verschiedene Kadenzen, und wenn auch innerhalb der Kadenz die Accente der Wörter eine massgebende Rolle spielen, so wird doch ausserhalb derselben der Wortaccent nur wenig berücksichtigt, sondern es laufen fast alle Silben auf einer einzigen Tonhöhe (dem Currens) unterschiedslos dahin. In der altindischen Recitation spielt also die Syntax gar keine Rolle, in der der Klagelieder aber giebt sie den Ausschlag; jene ist streng accentisch, diese aber der Hauptsache nach pneumatisch. Die Berücksichtigung der lateinischen Accentuation ist bei den Klageliedern zwar vorhanden, aber doch nicht in erster Linie massgebend.

Wäre die Recitationsweise der Klagelieder im Gebiete der lateinischen Sprache selbst entstanden, so würde vermutlich das Verhältniss zwischen Accent und Pneuma

(Interpunktion) umgekehrt sein: nicht die Interpunktion würde allein das tonbildende Element sein, sondern der Wortaccent. Schon dieser innere Grund weist auf einen Ursprung der Klagelieder ausserhalb der lateinischen Kirche hin. Noch mehr spricht dafür der fortlaufende Gebrauch hebräischer Buchstaben-Namen mitten in lateinischem Texte. Woher kommt es, dass man die hebräischen Buchstaben nicht nur im geschriebenen Texte beibehielt, sondern sie sogar auch mit sang? Das ist doch überaus befremdlich. Wie hätte namentlich das achte Jahrhundert, an dessen Anfange die Amiatiner Handschrift entstand, darauf verfallen sollen, die Namen der hebräischen Buchstaben als gesanglich gleichwerthig mit dem lateinischen Texte zu behandeln? Zu jener Zeit scheint im Schoosse der lateinischen Kirche selbst nur geringes Verständniss von der hebräischen Sprache geherrscht zu haben, — wieviel weniger also im Volke! Was konnte sich die christliche Gemeinde wohl bei diesen gesungenen hebräischen Wörtern denken? Während sie in der ursprünglichen hebräischen Fassung vollauf ihre logische Bedeutung hatten, waren sie für das lateinisch sprechende Volk doch nur Stammel-Wörter, ohne jeden Sinn, wie Aurelianus Reomensis es von den Tropen der griechischen Sänger seiner Zeit aussagt (I. 112). Wären sie und ihr Gruppen-Neuma nicht schon um das Jahr 700 durch das Alter geheiligt gewesen, so würde es wohl keinem Neumator der Welt eingefallen sein, sie in Musik zu setzen.

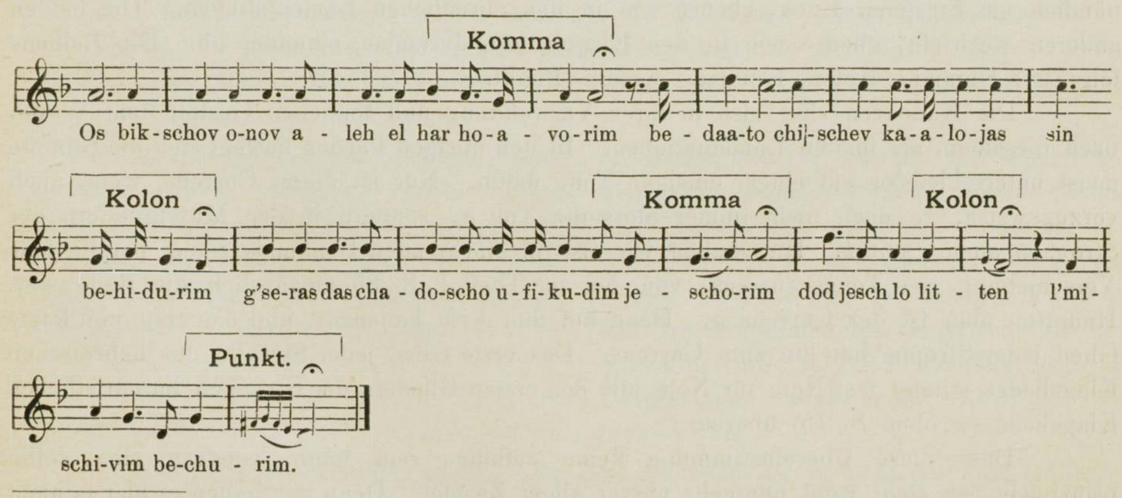
Der Verfasser der Vulgata, Hieronymus, lebte fast 40 Jahre in Palestina (386 bis 420) und rühmt sich ausdrücklich seiner text-kritischen Arbeit bei seiner Bibelübersetzung, die er vor allem auf hebräische Handschriften gegründet habe. In seiner Vorrede zur Bibelübersetzung sagt er, der Text der lateinischen Handschriften sei mehr verderbt, als der der griechischen, und dieser wieder mehr, als der Text der hebräischen Handschriften. Er spricht es klar aus, dass die echte Tradition im Ursprungslande der christlichen Religion zu suchen sei, und wenn die römische Kirche gerade seine Übersetzung trotz ihrer offenkundigen Mängel als die mustergiltige anerkannte, so darf man eine so prinzipielle Ansicht wohl auch für die musikalische Praxis in Rechnung ziehen. Die römische Kirche, welche Authentizität und Quellenmässigkeit in allen Dingen in Anspruch nahm, würde ihren Grundsätzen ins Gesicht geschlagen haben, wenn sie nicht auch in musikalischer Hinsicht die quellenmässige Tradition zu sichern getrachtet hätte, zumal da sie in ihrem Kultus gerade der Musik eine so bevorzugte Stellung anwies.

Dass gerade die Klagelieder Jeremiä es sind, die in den ältesten lateinischen Neumationen erscheinen, ist also wahrscheinlich kein Zufall. Kaum dürfte irgend ein Theil der hebräischen Bibel berufener gewesen sein, so sehr als jüdisch-national betrachtet zu werden, als diese Lieder über den Untergang des jüdischen Staates und der Freiheit des jüdischen Volkes. Nach der Zerstörung ihres Reiches fühlten die Juden, überallhin als Sklaven verstreut, nur zu tief die Worte des Propheten, mit denen sie täglich ihr Elend beweinen konnten. Wenn irgend eine Dichtung des alten Testamentes den Gefühlen dieses Unglückes Ausdruck geben konnte, so waren es die Klagelieder des Jeremias; und wenn sich in irgend einem Gesange der alte Tempelgesang erhalten konnte, so war es in ihnen. Diese Lieder lernten die Christen um so leichter, als sie sich anfangs in ähnlicher Lage wie die Juden befanden und sich auch sonst gar mancher Rest alter jüdischer Gebräuche in der christlichen Liturgie erhalten hat. Denn wohl gemerkt: es war nicht eine Melodie, ein melodisches Einzelgebilde, was diese Klagelieder aufweisen, sondern eine

musikalische Form, eine Recitations-Formel, ein Deklamations-Schema. Mit diesem Klagegesange nahm die christliche Kirche ein uraltes musikalisches Prinzip zu sich herüber.

Ist die musikalische Gestalt der Klagelieder jüdischen Ursprunges, so wird diese Recitationsweise vermuthlich auch bei den Juden der späteren Zeiten nicht ganz untergegangen sein. In der That zeichnen sich altjüdische Kultus-Gesänge meist durch ihr recitativisches Wesen aus, und die Wiederholung eines Tones in beliebiger Anzahl, d. h. also der Gebrauch eines Tonus currens, ist hier etwas ganz gewöhnliches. Ich kann hierbei auf die unzweifelhaft sehr alten Gesänge hinweisen, die der Kantor der Berliner jüdischen Gemeinde, Herr A. Eisenstadt, gesammelt hat und jetzt zur Drucklegung vorbereitet; wir begegnen in diesen Gesängen auf Schritt und Tritt der alten deklamatorischen Singweise. Aber selbst die Lehre von den verschiedenen Kadenzen des Kommas, Kolons und Punktes ist in der Praxis nicht verloren gegangen. Naumbourg giebt in seinem Werke *Chants religieux des Israélites, contenant la liturgie complète de la Synagogue des temps les plus reculés jusqu' à nos jours* (Paris 1847 ff.), und zwar in dessen zweitem Theile (Chants liturgiques des grandes fêtes. S. 231 No. 185) ein Beispiel altjüdischer Recitation, das für unsere Untersuchungen überaus wichtig ist. Gerade dieses Stück ist seinem Aussehen und Ansehen nach höchst beachtenswerth. Denn von allen Synagogengesängen — so sagt Fétis[1]) — sind es diese Recitationen, deren hohes Alter am wenigsten zweifelhaft ist. Es giebt nur eine Melodieform, die sich auf allen Versen wiederholt. Sie ist die Unterlage für das Hersagen des Textes, so dass immer dasselbe Melodie-Gerüst für sämmtliche Verse dient. Naumbourg giebt als Beispiel alter Recitation die Klage über Mosis Tod; nur zwei Verse freilich, aber er fügt ausdrücklich hinzu: *Les autres versets de la même manière.*

Wie in den christlichen Klageliedern (des Jeremias) spielen auch hier in diesem alten jüdischen Klagegesange (über den Tod des Moses) die Kadenzen eine massgebende Rolle, wie man aus der Naumbourgschen Aufzeichnung selbst ersieht, in der ich die Kadenzen näher gekennzeichnet habe[2]):



1) Histoire générale de la musique, Paris 1869, I 474 f.

2) Ich transponire (ohne jede weitere Änderung) die Noten um einen Ganzton tiefer, damit auch für den musikalisch weniger Gebildeten die Übereinstimmung dieser Weise mit den Klageliedern evident sei.



Alle andern Verse nach derselben Melodie.

Die Interpunktions-Stellen sind hier schon äusserlich durch die Fermaten kenntlich, sowie im Sprachtexte durch den Reim (Vers I. ***hoavorim: behidurim: jeschorim: bechurim.*** Vers II. ***oleh: befemole: l'hiskalleh: veereh).*** Die an sich interessante und wichtige Thatsache der Reim - Anwendung ist vermuthlich für die Kadenzbildung von Bedeutung gewesen.

Die Kadenzen, die dabei eintreten, sind von dreierlei Art:

1. die uns genügend bekannte Komma-Kadenz, wo die Stimme vom Tonus currens eine Stufe hinauf nach *b* und herunter nach *g* ausweicht, um dann wieder zum Tonus currens *a* aufzusteigen;

2. die uns ebenso bekannte Kolon-Kadenz, wo die Stimme vom Tonus currens aus aufsteigend sogleich wieder stufenweise zur unteren Terz *f* hinabsinkt;

3. die Punkt-Kadenz, wo die Stimme stufenweis zur unteren Quinte absteigt.

Von diesen drei Kadenzen steht die des Punktes in jedem Verse nur einmal, nämlich am Strophen-Ende, ebenso wie in den christlichen Lamentationen. Die beiden anderen wechseln, ebenso wie in den Klageliedern Jeremiae, einander ab. Die Reihenfolge ist: Komma—Kolon, Komma— Kolon—Punkt.

Die Kadenzen sind also in ihrer Verwendung und tonlichen Gestalt dem Wesen nach dieselben, als in den Lamentationen. In den übrigen Partien bewegt sich die Stimme meist unterschiedslos auf einem einzigen Tone dahin. Nur ist dieser Currens, wenn auch vorzugsweise, so doch nicht immer bloss der Ton *a*, sondern in den Mittelgliedern der Strophen auch *c* und *b*. Hier haben wir also in einem alten Denkmale selber bereits jene Verschiebung des Tonus currens, von der im Theil I. S. 85 ausführlich die Rede war. Hauptton aber ist der Currens *a*. Denn auf ihm wird kadenzirt, und das erste und letzte Glied jeder Strophe hat ihn zum Currens. Das erste Glied jeder Strophe des hebräischen Klageliedes stimmt fast Note für Note mit den ersten Gliedern der Strophen im christlichen Klageliede (s. oben S. 15) überein.

Dass diese Übereinstimmung keine zufällige sein kann, sondern eine völlig prinzipielle ist, steht wohl nunmehr ausser allem Zweifel. Denn wir haben es hier ja nicht mit einer Parallele von blossen melodischen Einzelformen zu thun, sondern mit zwei fast völlig identischen Systemen recitatorischer Komposition. Zudem ist auch der Text der

Klagelieder Jeremiae hebräischen Ursprunges und seine bis heute bewahrte gesangliche Fassung mit den hebräischen Buchstaben-Namen mitten im lateinischen Texte trägt die Spuren dieses Ursprunges deutlich genug zur Schau. Es kann sich daher nur noch um die eine Frage drehen: Hat die christliche Kirche die jüdische Recitationsweise in sich aufgenommen, oder hat umgekehrt die jüdische Synagoge die christliche Recitationsweise zu sich hinübergenommen? Daraus folgt die Unterfrage: Wann hat die eine oder andere Entlehnung stattgefunden? Stammt diese Weise zu recitiren aus den Zeiten der Apostel selber, oder ist sie erst später aufgekommen?

Man könnte vielleicht das letztere vermuthen, wenn nicht ein gewichtiger Umstand dem entgegen stünde. Wie unsere weiteren Untersuchungen darthun werden, ist nämlich die hier zu Tage getretene Recitationsweise keineswegs auf die Klagelieder Jeremiae beschränkt, sondern erstreckt sich fast auf alles Recitativische im christlichen Gesange. Sie ist ein Universalmittel der christlichen Recitation, und ganz besonders wichtig ist, dass gerade die ältesten Theile der römischen Liturgie und fast alle früh-mittelalterlichen Neumen-Denkmäler grösstentheils nur von ihr Gebrauch machen. Das verleiht dieser Gesangsweise eine primäre Autorität, die Autorität einer gesanglichen Urform der Christen.

Man würde aber dennoch im Unrechte sein, wenn man die Eigenthumsrechte solches Recitations-Gesanges den Juden des Alterthums allein übertragen wollte. Das ganze Alterthum hat an ihr Theil, denn wir finden sie in den Zeiten des Alterthumes bei mehreren, vielleicht bei allen Völkern. Nur bildeten, wie es scheint, die indogermanischen Völker mehr den accentischen, die semitischen aber mehr den pneumatischen Theil dieser Recitation aus. Aber einmal in die lateinische Kirche aufgenommen, musste sich auch das accentische Wesen in diesen Recitationen allmählich mehr bemerklich machen. In der That werden wir in den nächsten zu besprechenden Neapolitaner Handschriften das Vorrücken des accentischen Elementes in diesen Recitationen beobachten können.

Dass die jüdischen Klagelieder schon zur Zeit des Papstes Gregor I. im Abendlande die Rolle von Klageliedern überhaupt spielten und bei Begräbnissen allgemein und von jeher gebraucht wurden, ersieht man aus der Erklärung seines Zeitgenossen Isidors von Sevilla. Er giebt von einer Anzahl poetisch-musikalischer Gebilde in seinen Origines (Buch I. Kap. 38) kurze Erklärungen und mitten unter Carmen, Hymnus und Centones steht die Besprechung des Threnos:

Threnos quod lamentum vocamus, primus Jeremias versu composuit super urbem Hierusalem et populum, quando captivus est. Post hunc apud Graecos Simonides[1]) poeta Lyricus. Adhibebantur autem funeribus atque lamentis, *similiter et nunc.*

Klagegesänge, die wir im lateinischen Lamentum nennen, verfasste zuerst Jeremias im Versmass über die Stadt Jerusalem und das Volk, als er in Gefangenschaft geführt wurde. Nächst ihm (verfasste solche) bei den Griechen Simonides, ein lyrischer Dichter. Sie wurden aber bei Leichenbegängnissen und Todtenklagen angewendet, ähnlich wie jetzt noch.

Hier wird ausdrücklich gesagt, dass solche Klagelieder in praktischem Gebrauch standen. Das Ansehen der Klagelieder des Jeremias war und blieb das ganze Mittelalter

1) Simonides lebte 566—469 oder 467 v. Chr.

hindurch und weit darüber hinaus, auffallend gross. Noch im 16. Jahrhundert war ihre Anziehungskraft so stark, dass die Komponisten nicht müde wurden, sie ausgedehnten Tonwerken zu Grunde zu legen, indem man auf den Melodien der Lamentationen, als Halt und Stütze der Kompositionen, neue Melodie-Gebäude aufführte. Die eingestreuten hebräischen Buchstaben-Namen ***Aleph***, ***Beth***, ***Gimel*** u. s. w. dienen auch hier gewissermassen als Ecksteine des Baues, die das Ganze gliedern, wie der Refrain in einer Dichtung. In der That ist das Gruppen-Neuma auf ihnen nichts anderes, als ein Refrain. Die dadurch markirten einzelnen Strophen durchzieht nun die uralte Grundmelodie als Cantus firmus, sei es dass sie im Tenor oder Alt oder Diskant auftritt; ehern, einfach und erhaben klingt sie durch die Melodie der übrigen Stimmen hindurch. Tief-ernst, nächtlich-düstern, beinahe schauerlich erklingen diese Tongebilde, besonders bei den älteren Meistern des 16. Jahrhunderts[1]). Wir besitzen derartige mehrstimmige Lamentationen von Tinctoris, Hykaert, Pierre de la Rue, Alexander Agricola, Gaspar van Weerbeke, Eleazar Genet Carpentras, Stephan Mahu, Erasmus Lapicida, Thomas Crequillon, Anton de Fevin, Orlandus Lassus, Palestrina u. a. — eine ganze Bibliothek würde es geben, wollte man sie zusammen stellen. Fast alle, wenn nicht alle ausnahmlos, sind musikalisch bedeutend, ein Beweis, wie sehr die ehrwürdige Melodie auf die Empfindung der Musiker eindrang und und sie beeinflusste. Wir wissen von den Lamentationen des Carpentras und Palestrina durch ausdrückliche Zeugnisse, dass sie auf die Zeitgenossen mächtig wirkten.

Man begnügte sich aber nicht mit den biblischen Klageliedern, sondern dichtete und sang auch neu und in Anlehnung an sie verfertigte Klagelieder, die man meistens *Planctus* nannte. So besitzen wir aus dem 9. Jahrhundert einen ***Planctus Karoli***, einen ***Planctus Ugonis Abbatis*** u. a. in Handschriften der Pariser Nationalbibliothek[2]), ferner aus dem 13. Jahrhundert die sechs ***Planctus*** des h. Abaelard, eine sehr ausgedehnte Komposition über Gegenstände aus der Bibel (Klagelied der Tochter Jacobs Dina, Klagelied Jacobs über seine Söhne, der israelitischen Jungfrauen über Jephtas Tochter, Israels über Samson, Davids über Abner) und andere Klagegesänge, die uns auch in Neumation erhalten geblieben sind. Freilich artete mit der Zeit diese Nachahmung der Lamentationen aus, und Zarlino beklagt sich des öfteren in seinen Werken[3]) über den Missbrauch, der damit getrieben wurde. Und als der Florentiner Kreis von Philohellenen, aus dessen Bestrebungen die Oper hervorging, den ersten Angriff auf die kirchliche contrapunktische Musik ***in praxi*** unternahm, da geschah es mit einer Neukomposition der Lamentationes Jeremiae von Vincenzo Galilei[4]).

Im 17. Jahrhundert ist das Lamento geradezu eine bestimmte musikalische Form, und man komponirte deren ziemlich viel zu Ehren Verstorbener, eine Mode, die besonders in der französischen Lauten- und Klaviermusik beliebt war[5]). Allerdings ist hier von einer inneren musikalischen Verwandtschaft mit den Klageliedern Jeremiae nicht im Entferntesten mehr die Rede.

---

1) Vgl. Ambros, Geschichte der Musik, Leipzig 1881. III 54.

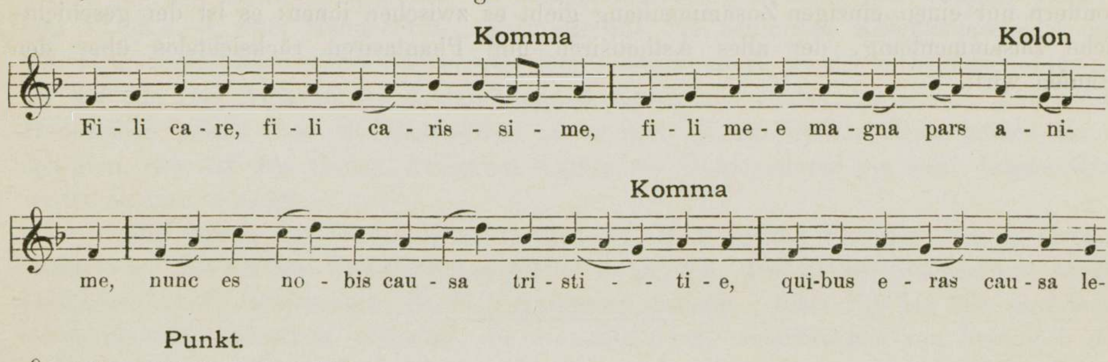
2) Abgedruckt bei E. de Coussemaker, L'histoire de l'harmonie au moyen-âge, Paris 1852, Tafel II. und Fétis, Histoire générale etc. IV. 473 ff.

3) Siehe besonders Supplementi musicali, Bd. III., Venetia 1588, Lib. VII. S. 272 f.; vergl. auch Istituzioni harmoniche, Ven. 1558, Parte II, cap. 5. und 6.

4) Nach dem Berichte des Gio. Batt. Doni (1593—1647), De praestantia musicae veteris (Flor. 1647).

5) Vgl. Denis Gaultier, Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft 1886 S. 84.

Schier ein Wunder wäre es, wenn eine so einfache wie die ursprüngliche Klagelied-Melodie, die die Gemeinde in der Kirche alljährlich nicht weniger als über hundert Mal hinter einander an einem einzigen Tage hörte, nicht im Ohre des Volkes haften geblieben wäre und sich nicht in gleicher oder ähnlicher Weise wieder in den Gebilden der Volksmusik gezeigt hätte. Anklängen an die Tonweise der Klagelieder begegnen wir zu allen Zeiten und allerwärts, wo die christliche Kirche heimisch ist. E. de Coussemaker giebt in seinem Werke *Les Drames liturgiques du moyen-âge* (Lille 1860) aus einer Handschrift des 12. Jahrhunderts von der Benediktiner-Abtei Fleuri unter anderen liturgischen Schauspielen auch das *vom Sohne Getrons.* Darin kehrt eine Melodie immer wieder, die nichts anderes ist, als unsre obige Klagelied-Melodie, und die ich hier mit um die Hälfte verkürzten Noten, aber sonst unverändert wiedergebe:



Punkt.

- - ti - ti - e.

Immer sind es Klagelieder, welche Euphrosina, die Gemahlin des unglücklichen Getron in dieser Melodie singt. Anselm Schubiger macht hierzu in seinen Musikalischen Spicilegien[1]) die durchaus zutreffende Bemerkung, dass man dieselbe Melodie in den Marienklagen verwendet findet, wie z. B. in einer Handschrift von Cividale:

O Ma-ri-a, ma- - - - ter me-a etc. Diese Marienklagen wurden am Charfreitag aufgeführt, ebenso wie die Klagelieder Jeremiae am Charfreitag gesungen wurden und noch werden, sodass also auch durch das wichtigste äussere Merkmal die bestehende Verwandtschaft bestätigt wird. Auf Grund dessen von „wandernden Melodien" in dem Sinne zu reden, als ob derartige Übereinstimmungen einer Art ethnologischer Verwandtschaft musikalischer Denkungsart bei verschiedenen Völkern und Zeiten entspränge, wie es öfter versucht worden ist, ist zum mindesten naiv, weil sie die weltgeschichtliche Bedeutung der christlichen Musik ganz übersieht. Solche stets und überall in der Kirche gehörte Melodieformeln konnten eben nicht ohne Nachwirkung bleiben. Daher sehen wir denn auch die Tonformel der Klagelieder in protestantischen Chorälen, wie z. B. in

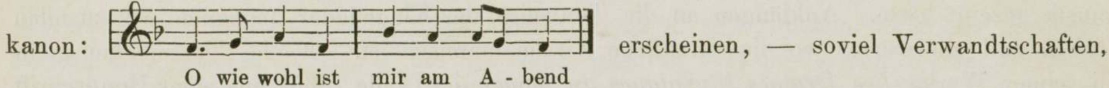
Jesu meines Lebens Leben etc.

1) Berlin (Liepmannssohn) 1876, S. 19.

ebenso wie in Haydns Quartett-Thema der österreichischen Nationalhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“ resp.



oder in dem Volkskanon:



erscheinen, — soviel Verwandtschaften, soviel Belege. dafür, wie unauslöschlich sich die Tonformeln der Klagelieder durch die unablässige und fast zweitausendjährige Recitation der Kirche im Tongedächtniss der Völker heimisch gemacht haben. Überall können wir hier nicht von wunderbar-zufälligen oder durch Wahlverwandtschaft erzeugten Übereinstimmungen von Einzel-Melodien reden, sondern nur einen einzigen Zusammenhang giebt es zwischen ihnen: es ist der geschichtliche Zusammenhang, der alles Ästhetisiren und Phantasiren rücksichtslos über den Haufen wirft.

Drittes Kapitel.

Die Lamentationen der beiden Neapolitaner Handschriften.

In der Biblioteca nazionale zu Neapel befinden sich unter den Chiffern VI. B. 2 und VI. AA. 3 zwei Handschriften ebenfalls mit den neumirten Klageliedern Jeremiae. Die erstgenannte Handschrift stammt aus dem 9. Jahrhundert, ist also nicht allzuviel jünger, als der aus dem Anfange des 8. Jahrhunderts stammende Codex Amiatinus. Die zweite Handschrift gehört dem 10. Jahrhundert an, sodass wir, im Besitze dieser beiden Handschriften, die auf den Codex Amiatinus begründete Untersuchung um zwei Jahrhunderte weiter fördern können.

Die **ältere** der beiden Handschriften VI. B. 2 enthält Homilien von S. Gregor, Beda u. a. Sie umfasst 313 Pergamentblätter in gr. fol. Die Schrift, ausgeprägte langobardische des 9. Jahrhunderts, ist in 2 Kolumnen getheilt. Blatt 286 bis 303 sind theilweise neumirt; dieselben enthalten die Lamentationen, unterbrochen von Sermonen des h. Augustin u. a. Die primitiven Neumen stimmen zu dem ehrwürdigen Alter der Handschrift; der Text ist in Rücksicht auf sie geschrieben. Die Neumen entstammen also ebenfalls dem 9. Jahrhundert. Jedoch hat der grössere Theil der Gesänge nur an vereinzelten Stellen Zeichen, flüchtig, von blasser, gelber Tinte und vielleicht von späterer Hand hinzugefügt. Darin stimmt die vorliegende Handschrift also genau zum Codex Amiatinus, bei welchem ja auch die Neumenzeichen mit blasser, gelb erscheinender Tinte von anscheinend anderer Hand als der des Textschreibers, und zwar ebenfalls in langobardischem Charakter zuerst vollständig und sorgfältig, später aber vereinzelt und flüchtig eingetragen worden sind. Die Formen der Neumenzeichen der Napolitaner Handschrift sind fast dieselben als die des Codex Amiatinus, sie stimmen selbst darin überein, dass die erste Lektion markige und sehr deutliche Neumen-Charaktere verwendet, welche aber später, wo die nur vereinzelte Neumation eintritt, erheblich flüchtiger, unbestimmter werden; und obgleich die Neumation in der dritten Lektion wieder durchgeführt ist, bleibt der Charakter derselben in beiden Handschriften ein mehr kritzlicher und steht zu den kräftigen Zeichen der Anfangslektion in einem sehr bemerkbaren Gegensatze. Die ursprünglich gelben Zeichen sind, wie zum Theil auch im Amiatiner Codex, später mit schwärzerer Tinte überschrieben. Somit stimmen beide ältesten Handschriften in den wesentlichen Punkten ihrer Zeichengebung genau überein.

Die Lamentationen dieser Handschrift sind nicht wie in der Biblia Amiatina in Verszeilen geschrieben, sondern die einzelnen Satzglieder sind nur durch Punkte von einander getrennt. Ein Vergleich beider genannter Handschriften ergiebt, dass in der Neapolitaner die Gliederung den Text in kleinere Sätze, als in der Florentiner Handschrift, zerlegt, sodass häufig aus einem Verse des Codex Amiatinus zwei kleine Sätzchen in der Neapolitanischen Handschrift entstehen. Dadurch wird die ursprüngliche Eintheilung jeder Strophe in drei Verse unmöglich gemacht. Von dieser ist hier nichts mehr zu verspüren, sie ist

fallen gelassen worden. Doch ist die Eintheilung des Textes in Strophen beibehalten worden, ebenso deren Signatur durch die hebräischen Buchstaben, welche bei den voll-neumirten Theilen der Gesänge meist auch ihre Neumenzeichen über sich tragen.

Vor den Klageliedern stehen unten am Schlusse der vorhergehenden Seite Blatt 285b Spuren einer Neumation über dem Texte: »Incipit lamentatio hieremiae prophetae«. Doch ist die Neumation unverkennbar erst später hinzugefügt, nachdem man einen Theil eines vorhergehenden Rubrum wegradirt hatte, auch ist die Fortsetzung »quam vidit super iudam et hierusalem« unneumirt geblieben. Es folgt eine Miniatur-Malerei, darstellend Jeremias vor Jerusalem. Die hebräischen Buchstaben der Strophen sind roth gemalt.

Zwischen der ersten und zweiten Lektion der Klagelieder ist ein Sermo sancti augustini episcopi eingeschoben. Die zweite Lektion trägt die Überschrift: Fer(ia) III. In parasceben de lamentatione. Ebenso stehen zwischen den Buchstaben Samech und Phe der dritten Lektion, Blatt 294a, Sermones de passione domini jesu christi bis Blatt 301, wo dieselben schliessen mit den Worten »in sempiterna secula seculorum Amen«. Der vierte Gesang hat sodann die Aufschrift: »Sabbato Sancto. Lectio de lamentatione«. Dem Ganzen folgt eine Lection aus dem Johannes-Evangelium nach.

Die ursprüngliche Neumation erstreckt sich nur über die ersten sieben Strophen der ersten Lektion (Aleph bis incl. Sain); nur mit dieser ersten Partie haben wir es hier vorerst zu thun. Von vorn herein fallen bei einem Vergleiche ihrer Neumation mit der ursprünglichen der Amiatiner Handschrift zwei sehr wesentliche Unterschiede auf.

Erstens ist die räumliche Anordnung der Zeichen hier erheblich sorgfältiger und systematischer. Verbindet man die Köpfe der Zeichen durch Linien, so erhält man eine leidlich brauchbare Linien-Neumation, die uns schon an sich die Ton-Abstände der verschiedenen Neumen deutlich vor Augen führt. Das war bei der Amiatiner Handschrift nur in geringem Maasse der Fall. Wir müssen daher hier auch mehr mit diesem Faktor rechnen. Von vorn herein sei bemerkt, dass die sich durch blossen Augenschein aus der so (ideell oder faktisch) liniirten Neumation ergebenden Tonbewegungen die Richtigkeit unserer Entzifferung der Amiatiner Neumation nur erhärten können und zeigen, dass der Charakter der Klagelieder, wie er sich uns in letzterer darstellt, im wesentlichen derselbe geblieben ist. Von der Mittellinie des Wiederholungs-Tones (des Tonus currens) entfernen sich die Zeichen niemals weit, der Tonumfang der ganzen Melodie beschränkt sich auch hier auf eine Quart oder höchstens Quinte, wie schon der blosse Augenschein (der hier viel leichter gesichert werden kann als im Cod. Amiat.) lehrt. Zudem bildet ja diese ältere Neapolitaner Handschrift nur ein Mittelglied zwischen der Amiatiner Bibel und dem jüngeren, nächstdem zu besprechenden Neapolitaner Codex, sodass die Kontrole darüber sogar dreifach ist.

Zweitens sind die Zeichenformen viel fester und sicherer, als die in der Amiatiner Handschrift und nicht so vielen graphischen Schwankungen unterworfen, wenngleich völlige Festigkeit der Neumen-Formen auch hier noch nicht Statt hat.

Drittens ist in unserem Denkmale die Kadenz-Bildung viel einfacher als dort. Verwendung findet innerhalb einer Strophe überhaupt nur eine einzige Kadenz-Formel, nämlich die des Kommas. Die Kolon-Kadenz ist also in Wegfall gekommen.

Viertens erscheinen die Tonus currens - Reihen in diesem Denkmale nicht so ausgedehnt, als in der Amiatiner Handschrift, weil an Stelle einzelner Tonwiederholungs-

Zeichen andere Zeichen eintreten, welche eine Abweichung der Tonbewegung von der Mittellinie des Currens andeuten.

In diesen vier Punkten ist eine merkliche Weiter-Entwickelung der Klagelied-Recitation und ihrer Bezeichnung zu erblicken, wie ich des näheren darlegen will.

Alle vorkommenden Zeichen unsres Denkmals lassen sich in folgender Tabelle zusammenfassen:

1. Akut: a) b) c)
2. Gravis:
3. Circumflex: a) fehlt, dafür b) c)
4. Longa:
5. Spiritus asper:
6. Spiritus lenis: a) b) c)

Vergleichen wir diese Tabelle mit derjenigen auf S. 7, so finden wir neue, uns nicht bekannte Zeichen nur unter 3*a* und *c*, sowie unter 6*b c*. Davon ist indessen kein einziges prinzipiell neu. Denn die Figur 3*c* ist nur eine Erweiterung des Zeichens 3*b*, wie das uns (auf Seite 13, letzte Zeile) bekannt gewordene Zeichen durch Anhängung einer Zickzacklinie aus dem einfachen Zeichen entstanden ist; und genau dasselbe ist mit dem Zeichen 6*c* der Fall, welches auch nur durch Erweiterung um eine Zickzack-Linie aus den einfachen Zeichen des Podatus 6*a* hervor gegangen ist. Nehmen wir auch hier diese erweiternde Zickzack-Linie als das Zeichen des Spiritus asper und der Trillerbewegung an, so ergiebt sich die tonliche Bedeutung dieser Zeichen-Kombinationen leicht. Das Zeichen ist eine Zusammenziehung des Spiritus asper mit dem tonlosen Circumflex in eine einzige Figur, also tonlich entsprechend: a, während das Zeichen eine Zusammensetzung beider Zeichen ist, d. h. a. Was die Tonhöhe angeht, so ist nach unseren Feststellungen der Asper ursprünglich = *aba*, während eine bestimmte Tonhöhe für das Zeichen als das einer unbetonten Silbe nicht nachgewiesen werden konnte. — Eine Zusammensetzung zweier Zeichen ist ferner das Zeichen von Spiritus asper und Podatus. Als Tonbedeutung des Podatus wurde nachgewiesen die Bewegung g—a. Da jenes Zeichen nur auf hochbetonten Silben steht, zugleich aber der Asper in uneigentlicher (verkehrter) Gestalt, also wohl auch in uneigentlicher Tonbedeutung erscheint, so haben wir dafür, der cheironomischen Form gemäss, anzusetzen die Formel: g

Alle drei Zeichen sind Kadenz-Zeichen, wir werden ihre Funktionen als solche noch in Untersuchung nehmen.

Ein weiteres uns bisher unbekanntes Zeichen ist das Zeichen 3*a*. Man wird es für eine Zusammensetzung von Gravis und Circumflex halten können, was auch ganz gut zu der augenscheinlichen Tonbedeutung passt, wie sie der cheironomische Zug des Zeichens angiebt, nämlich a. Es kommt nur unmittelbar vor der Schlusskadenz einer Strophe vor, also nur je ein Mal in jeder Strophe. Ausserdem zeigt es sich nur noch in dem Gruppen-Neuma auf den hebräischen Buchstaben-Namen Aleph, Beth u. s. w.

Dieses Gruppen-Neuma hat die folgende Form: . Hier ist also das letzt erwähnte Zeichen ebenfalls durch eine Zickzack-Linie vorn erweitert worden. Ist unsere Erklärung dieses Spiritus-asper-Zickzacks richtig, so ergiebt sich die Tonbedeutung des Gruppen-Neumas leicht als: .

Alle übrigen in unserm Denkmale vorkommenden Zeichen sind uns bereits aus dem Amiatinus bekannt. Auch die Verwendung der Zeichen ist im wesentlichen dieselbe, als im Amiatinus. Zuerst kommen natürlich auch hier die Kadenzen wie sonst in Frage. Wie gesagt findet sich eine Kolon-Kadenz in der Neumation nicht; an ihrer Stelle steht stets die des Kommas, sodass diese innerhalb der Strophe an allen Interpunktions- oder Einschnitts-Stellen des Textes Platz hat. Das Hauptzeichen aller dieser Kadenzen ist daher der Podatus , der auf die letzte betonte Silbe des Abschnittes fällt und welchem je nach Anzahl der nachfolgenden Silben ein oder zwei Currens-Striche folgen. Ihm gingen im Amiatinus die Zeichen voran; diese beiden werden aber hier in eins zusammen gezogen, nämlich an dessen Statt von der dritten Strophe an fast immer das Zeichen steht. Mithin stellt sich die Kadenz tonlich dar in dieser Formel: d. i. .

Die Punkt-Kadenz am Ende der Strophen ist, abweichend von der des Amiatinus, durch folgende Zeichen dargestellt: . Wir sehen hierin nur eine erweiterte Kolon-Kadenz, aber mit dem Circumflex der unbetonten, statt wie im Amiatinus der hochbetonten Silben.

Auch die Anfangs-Formel der einzelnen Verse ist stereotyper, als im Amiatinus: es findet sich die Formel, die im Amiatinus jede Strophe beginnt (nämlich), hier stets ersetzt durch die Anfangsformeln der zweiten und dritten Verse des Amiatinus (s. oben Seite 12), nur meist in etwas erweiterter Form. Während im Amiatinus der aufsteigende Gang der Tonbewegung am Anfang dieser Verse beim Currens Halt macht, steigt er hier häufig noch um eine Stufe höher über den Currens hinaus, um dann zu ihm zurückzukehren. Neben der gewöhnlichen Amiatinischen Anfangs-Formel d. i.



begegnen wir folgenden: . Die Tonfolge ist aus der räumlichen Anordnung der Zeichen klar ersichtlich. Wichtig ist nun das Verhalten der Neumation dabei:

1. Die senkrechte und die geneigte Virga und als ursprüngliche Akut-Zeichen bedeuten nicht mehr — wie aus der räumlichen Anordnung der Neumen klar zu ersehen ist, — die über dem Currens gelegene nächst-höhere Tonstufe (b), sondern ein Aufsteigen

schlechthin. Beim Aufsteigen durch drei Tonstufen zeigt gewöhnlich die senkrechte Virga den höchsten, die geneigte den mittleren Ton an. Daher finden wir die Anfangsformeln:

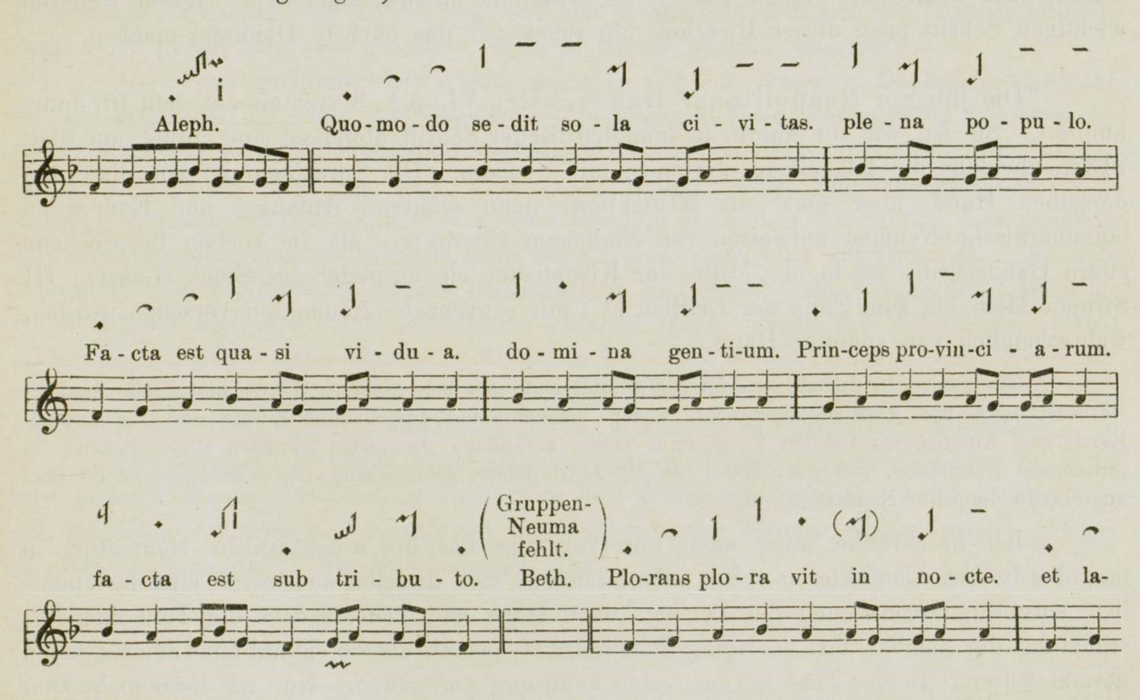
neben , aber gewöhnlich oder flüchtiger: .

2. Der Gravispunkt bezeichnet nicht mehr, wie ursprünglich, die zunächst unter dem Currens gelegene Tonhöhe, sondern ein Absteigen schlechthin, gleichgiltig ob der Gravispunkt auf den Currens oder auf einen darunter liegenden Ton fällt.

3. Das Zeichen des Currens wird nicht selten als einfaches Tonwiederholungs-Zeichen gebraucht, gleichgiltig ob die Tonwiederholung auf einer höheren oder niederen Tonstufe geschieht.

Hiermit ist das alte accentische Prinzip der Neumation wenigstens bei den Vers-Anfängen durchbrochen. Die Neumatoren fangen an, aus den Accenten einfache melodische Zeichen des Auf- und Absteigens zu machen: Das Akut-Zeichen wird für das Aufsteigen, der Gravis für das Absteigen und der Currens-Strich für die Tonwiederholung schlechthin gebraucht. Vorläufig freilich ist das noch auf die Anfangs-Formel der Versabschnitte beschränkt, aber damit war doch einem neuen Prinzipe der Anwendung und Bedeutung der alten Accent-Zeichen Thor und Thür geöffnet. Wir werden im nächst zu besprechenden Denkmale diese neue Neumation völlig ausgebildet sehen.

Es sollen nun als Belege zu dem hier Gesagten die ersten Verse unsrer Neumation mit ihrer Entzifferung folgen[1]):



1) Die grosse Manigfaltigkeit der Zeichen der Tonwiederholung lässt sich im Drucke nicht ohne erhebliche Mehrkosten wiedergeben. Daher ersetze ich die verschiedenen Arten des Zeichens (s. obige Tabelle Figur 4. 5) durch den einfachen Querstrich.



Hieraus ersieht man zugleich eine andere wichtige Thatsache, die hier sozusagen verstohlen und schüchtern auftritt: die Tonwiederholung geschieht — wenn auch nur selten, so doch immerhin — nicht auf dem Currens allein, sondern zuweilen und in beschränktestem Maasse auch auf der nächst-höheren Tonstufe. Es bereitet sich das Hinaufgehen des Tonus currens langsam vor. Und überhaupt kann man ein Zurücktreten der Tonus-currens-Reihen bemerken. Je breiter die Anfangs-Formel sich ausdehnt, desto mehr wird das alte Tonwiederholungs-Gebiet beschnitten, desto mehr verliert die Currens-Reihe in der Recitation an Umfang. Hierzu kommt, dass zuweilen, wenn die Currens-Reihe zu lang ausfallen würde, nach oben oder unten von deren Mitteltone abgewichen wird. Einen weiteren wichtigen Schritt nach dieser Richtung hin sehen wir das nächste Denkmal machen.

Die jüngere Neapolitaner Handschrift VI. AA. 3 stammt aus dem 10. Jahrhundert. Sie ist, wie die ältere, in langobardischer Schrift abgefasst und enthält auf Blatt 213 ff. ebenfalls die Klagelieder Jeremiae mit Neumen. Der Sprachtext ist von einer und derselben Hand, aber nicht die Neumation; denn während Anfangs- und Endpartien langobardische Neumen aufweisen von ähnlichem Charakter, als die soeben besprochene ältere Handschrift, ist in der Mitte der Klagelieder ein ausgedehntes Stück (Lektion III Strophe Mem bis zum Ende der Lektion IV) mit provenzaler Neumation versehen worden, wahrscheinlich von späterer Hand.

Die ganze Handschrift enthält 314 Blätter in Grossfolio. Spätere Hände haben hier und da Verbesserungen und Zusätze angebracht, wovon besonders ein ausgedehnter Zusatz auf dem unteren Rande zum Anfange der Lektion V. genannt werde, enthaltend die ersten Strophen dieser Lektion in provenzaler Neumation, von einer Hand des 13. Jahrhunderts geschrieben. Die betreffende Partie liegt uns also in doppelter Neumation vor.

Ich beschränke mich auch hier vorläufig auf die ursprüngliche Neumation in langobardischen Charakteren. Vor allem zeichnet sich dieselbe aus durch eine fast peinlich sorgfältige Anordnung der Zeichen nach Höhe und Tiefe, sodass die Tonhöhen-Bestimmung der Zeichen fast so wenig Schwierigkeit macht, als ob sie auf ein Linien-System gesetzt wären. In der That ist auch eine Liniirung vorhanden. Nur ist diese nicht zum Zwecke der Neumirung vorgenommen, sondern von vornherein für den Sprachtext gezogen worden. Die ursprünglich für den Sprachtext bestimmte, aber sodann für die Neumation frei gebliebene Linie ist also nicht als Schlüssel-Linie gedacht, sodass etwa alle Zeichen,

die auf sie entfielen, immer denselben Ton andeuten sollten, sondern sie ist mehr zufällig als graphisches Hilfsmittel vom Neumator benutzt worden. Da die vielen Querstriche der Wiederholungs- oder Currens-Reihen bei sorgfältiger Schreibung an sich schon eine fortlaufende Linie ergaben, so lag es nahe, die einmal vorhandene (geritzte oder mit Braunstift gezogene) Schriftlinie als Linie für einen ein für allemal bestimmten Ton zu benützen, und — die Schlüssel-Linie war gefunden.

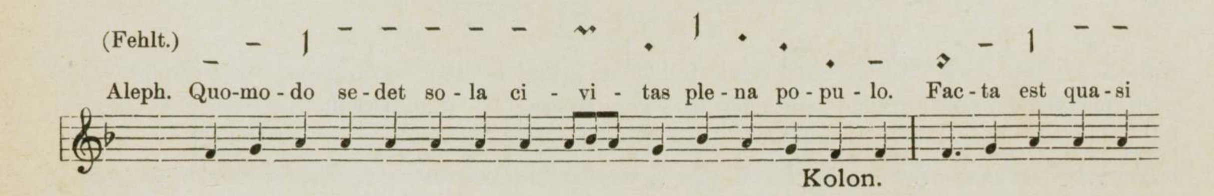
Die im vorliegenden Denkmal benützten Zeichen sind:

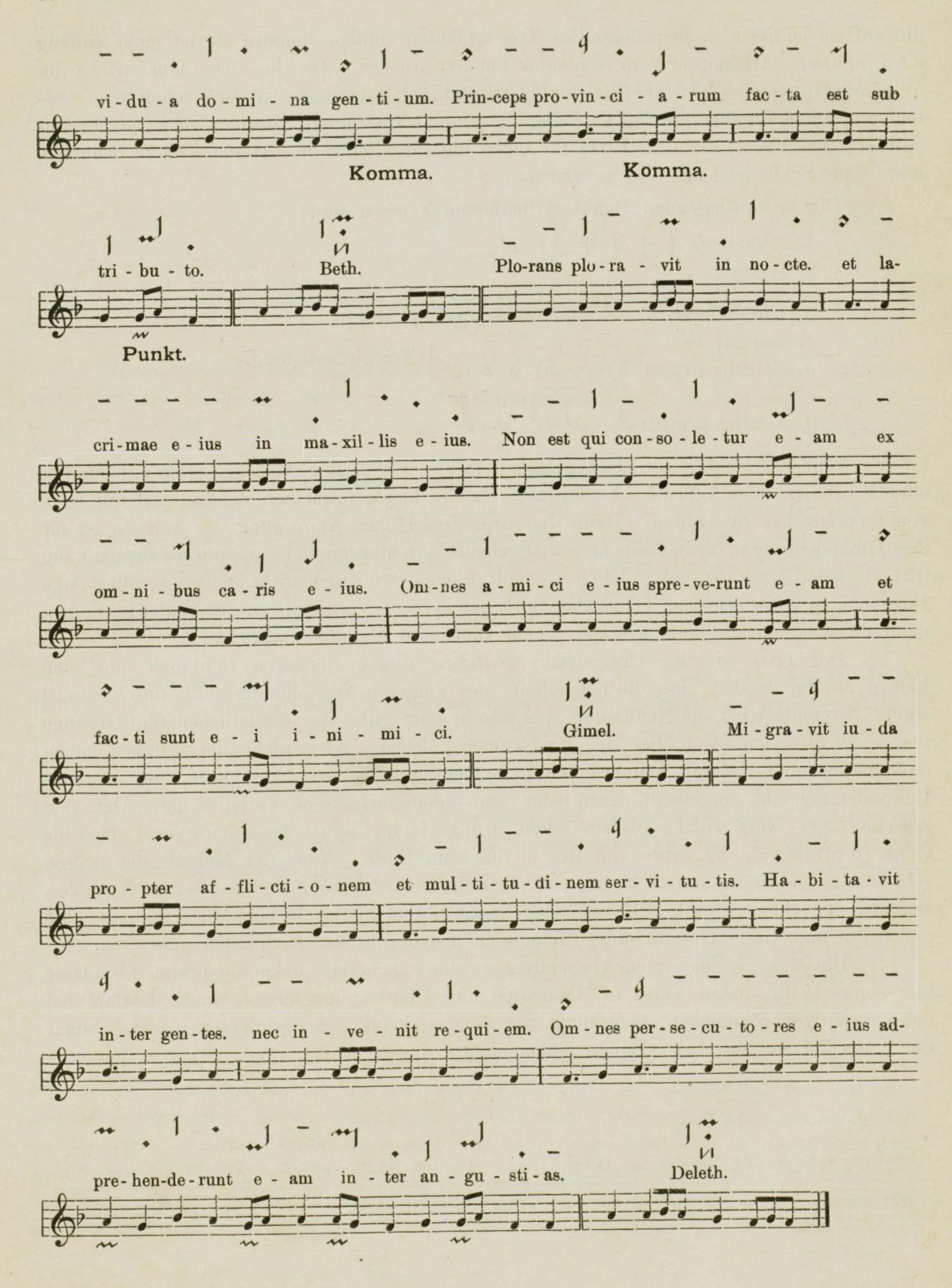
1. Akut: a) b)
2. Gravis:
3. Circumflex: a) und b)
4. Longa: — } Tonwiederholung.
5. Spiritus asper: a) b) } Tonwiederholung.
6. Spiritus lenis:

Eine Eintheilung der Zeichen nach dem bisher von mir durchgeführten Schema der alten Prosodien oder Accente ist allerdings für die hier gebrauchten Zeichen fast nur noch von theoretischer Bedeutung. Denn die sorgfältige Höhen-Anordnung der Zeichen ist für ihre Tonbedeutung in erster Linie ausschlaggebend, ihre ursprüngliche accentische Bestimmung tritt dahinter stark zurück. Eben deshalb können wir auch nicht erwarten, allzu enge Beziehungen zwischen den Tonzeichen und den Accent-Verhältnissen des Textes zu finden, denn diese haben sich zum grössten Theile in freiere Melodik umgesetzt.

Der erste wichtige Unterschied zwischen diesem jüngeren Denkmale und den beiden älteren ist der, dass die Klagelieder des jüngeren Neapolitanus völlig durchneumirt sind. Nirgends wird die Neumation sporadisch; jede Silbe der sämmtlichen fünf Gesänge von je 22 Strophen trägt über sich ihr Neumen-Zeichen. Aber nicht alle Strophen haben dasselbe Neumen-Schema, sondern der erste Gesang ist in drei Abschnitte, hier ebenfalls Lektionen genannt, eingetheilt, deren jeder seine eigene melodische Variation hat. Der erste Abschnitt geht vom Anfang bis zur elften Strophe incl. (Caph), der zweite von Lamed bis Coph (6 Strophen), der dritte von Res an bis zum Ende. Nach der Melodie des dritten Abschnittes gehen sodann nicht nur die sämmtlichen 22 Strophen des zweiten Gesanges, sondern der ganze grosse Rest der Klagelieder, wobei nochmals bemerkt sein mag, dass der dritte und vierte Gesang diese Melodie in provenzalischer Neumation aufweisen.

Die Melodie des ersten Abschnittes ist die uns bereits bekannte uralte. Ich lasse hier sogleich die ersten Verse in Neumation und Übertragung folgen, welch letztere bei der sorgfältigen räumlichen Anordnung der Zeichen keine Schwierigkeiten macht. Sogar die Kustoden an den Zeilen-Enden fehlen nicht.




vi-du-a do-mi-na gen-ti-um. Prin-ceps pro-vin-ci-a-rum fac-ta est sub
Komma.
Komma.
tri-bu-to.
Beth.
Plo-rans plo-ra-vit in no-cte. et la-
Punkt.
cri-mae e-ius in ma-xil-lis e-ius. Non est qui con-so-le-tur e-am ex
om-ni-bus ca-ris e-ius. Om-nes a-mi-ci e-ius spre-ve-runt e-am et
fac-ti sunt e-i i-ni-mi-ci.
Gimel.
Mi-gra-vit iu-da
pro-pter af-fli-cti-o-nem et mul-ti-tu-di-nem ser-vi-tu-tis. Ha-bi-ta-vit
in-ter gen-tes. nec in-ve-nit re-qui-em. Om-nes per-se-cu-to-res e-ius ad-
pre-hen-de-runt e-am in-ter an-gu-sti-as.
Deleth.

Die Kadenzbildung bedient sich des Kommas, Kolons und Punktes, und zwar sind die Formeln fast genau wie im Amiatinus, wie denn überhaupt in allem Wesentlichen die Übereinstimmung beider Handschriften überraschend genau ist, — ein Beweis für die Richtigkeit unserer Entzifferungs-Methode, wie er klarer wohl kaum geliefert werden kann. Denn man beachte wohl: während wir dort, bei dem Amiatinus, von der räumlichen Anordnung der Zeichen wegen ihrer Unsicherheit ganz absahen und die Übertragung allein auf Grund der theoretischen Untersuchungen über die Tonbedeutung der Zeichen im I. Theile der N. S. vornahmen, haben wir uns hier, bei der jüngeren Neapolitaner Neumation, genau im Gegentheil allein auf die sehr sorgfältige Anordnung der Neumen verlassen und kommen auf beiden verschiedenen Wegen zu demselben Ergebnisse.

Die Formel der Komma-Kadenz ist in den beiden ersten Abschnitten des Neapolitanus II gewöhnlich diese: d. i. , oder d. i. . Im Amiatinus hatte sie gleiche Zeichen und Tonbewegung.

Die Kolon - Kadenz war im Amiatinus: oder d. i. . Hier ist sie im ersten Abschnitt stereotyp fast gleichlautend: d. i. ; es ist hier nur zwischen den Terzensprung des Circumflex der Ton *a* eingeschoben.

Die Punkt - Kadenz hatte im Amiatinus die Formel d. i. hier aber im ersten Abschnitt des Neapol. II. . Ein wesentlicher Unterschied ist dabei nur der, dass die Formel mit ihrem letzten Tone im Amiatinus zum Currens emporsteigt, im Napolitanus aber zum tiefsten (oder Final-) Tone hinabsinkt; die Tonbewegung an sich bleibt sonst hier wie dort die gleiche.

Auch in den übrigen Theilen seiner Recitation bewahrt der Neapolitanus II. die Zeichen- und Tongebung des Amiatinus. Die Currens-Reihe innerhalb der Satzglieder ist im ersten Abschnitte beibehalten. Nur wird hier öfter von der auch dem Amiatinus nicht fremden Ausweichung unmittelbar vor einer Kadenz Gebrauch gemacht; z. B.



So unscheinbar auch diese Ausweichung an sich ist, so bedeutet sie doch melodisch einen nicht unerheblichen Fortschritt. Dadurch wird die Monotonie der Currens-Wiederholung stark beschränkt. Es kommt auf diese Weise mehr Fluss und Bewegung in das Ganze, was sich namentlich bei kurzen Satzgliedern angenehm bemerkbar macht. Denn bei

solchen tritt die aufsteigende Tonformel des Anfanges nahe an die Kadenz-Formel, sodass mit Hilfe der Ausweichung die Tonwiederholung auf ein Minimum reduziert oder gar ganz beseitigt wird.

Die Anfangs - Formel der einzelnen Verse ist hier ganz stereotyp die folgende: . – ʃ d. i. [Notenbeispiel]. Es ist derselbe aufsteigende Tongang, den wir für die zweiten und dritten Verse des Amiatinus kennen gelernt haben, im Neap. I mit den Zeichen wie S. 29 oben. Hinter ihm folgt dann die Currens-Reihe. Die Anfangsformel des Amiatinus für die ersten Verse in den Strophen findet sich im Napoliltanus II auch, aber erst von der Strophe *Mem* an, und zwar ebenso für alle Vers-Anfänge, wie jene Formel für alle Vers-Anfänge des ersten Abschnittes gilt.

Ist nun ein Satzglied kurz, etwa von nur acht Silben, so erhält es durch das Zusammentreten von Anfangs-Formel, Ausweichung und Kadenz-Formel ein durchaus melodisches Gepräge, das nichts mehr mit dem alten recitatorischen Charakter zu thun zu haben scheint. Zum Beispiel lautet ein Satzglied der Strophe Gimel: Ha-bi-ta-vit in-ter gen-tes, es hat also die Melodie [Notenbeispiel] (s. oben S. 23 f.). Damit neigt sich diese Recitation stark dem Concentus zu. In der That fällt ja auch die Niederschrift des Neapolitanus II in eine Zeit, wo der concentische Gesang bereits durchgedrungen war, und die Folgen dieser Thatsache auf das christliche Recitativ werden wir im Weiteren noch des Näheren zu erörtern haben.

Dass das vorliegende Denkmal überhaupt in seiner ganzen Neumirung auf der Grundlage der melodischen, statt der accentischen Verwendung der Neumen aufgebaut ward, ist auch sonst deutlich ausgeprägt. Der Akutstrich hat ausschliesslich die Bedeutung eines aufsteigenden Tones, der Gravispunkt ebenso ausschliesslich die eines absteigenden Tones, gleichviel auf welche Stufe der betreffende Ton zu stehen kommt. Ein System hat sich gebildet. Der Currens zum Beispiel wird nicht mehr ausschliesslich durch den Querstrich dargestellt, sondern je nachdem ihm ein höherer oder niedrigerer Ton voranging, tritt für ihn ein Gravispunkt oder ein Akutstrich ein. Geht ihm nämlich ein höherer Ton voran, so ist der Currens im Vergleiche zu ihm ein tieferer Ton, er erhält deshalb den Gravispunkt. Geht ihm aber ein tieferer Ton voran, so wird er durch den Akutstrich ausgezeichnet, denn er ist ja in Beziehung auf diesen vorhergehenden ein höherer Ton. Eine Tonreihe wie beispielsweise diese: [Notenbeispiel] ist also folgendermaassen zu neumiren: – ʃ ·[1] – – – . ʃ[2] – – d. h. einmal wird der Currens bezeichnet wie gewöhnlich mit dem Querstrich, ein anderes Mal (bei 1) mit dem Gravispunkt, weil ein höherer Ton vorangeht, ein drittes Mal (bei 2) mit dem Akutstrich, weil er einem tieferen Tone nachfolgt.

Hiermit ist natürlich die frühere sozusagen a b s o l u t e Sicherheit des Neumenlesens aufgehoben und zu einer relativen geworden. Denn nun kann ja bei den verschiedenen

Zeichen von einem wirklichen Akut-, Mittelton- oder Gravis-Verhältniss in accentischer Bedeutung wenig mehr die Rede sein. Diese Neumen sind vielmehr nur rein cheironomische Zeichen des Auf- oder Absteigens der Tonbewegung, der Tonwiederholung u. s. w. Die melodischen Verhältnisse zu einander, nicht mehr die sprachlichen, kommen dabei in erster Linie zur Geltung. Dafür hat man aber als Ersatz, auch bei weniger sorgfältiger Höhen-Anordnung der Zeichen, ein scharfes Kontrol-Mittel; man kann selbst ohne räumliche Ordnung sicher sagen: hier ist ein Auf- oder Absteigen, hier eine Tonwiederholung gemeint. Selbst wenn ein sorgloser oder unkundiger Schreiber etwa eine Zeichen-Verbindung wie diese produzirt: — | • • | — — • • so weiss man doch ganz genau, dass damit eine Tonfolge gemeint ist wie diese: [Notenbeispiel]. Wir werden die Thatsache namentlich für solche Neumationen nicht unterschätzen dürfen, welche sich, wie die so viel umstrittene, wichtige und geheimnissvolle fränkische Neumation, der räumlichen Anordnung ihrer Zeichen entschlagen. Gerade dieser Umstand kann Mit-Grundlage für die Entzifferung auch solcher Neumationen werden, wie ich noch des Näheren darlegen will.

Bei den soeben angezogenen Belegen habe ich mich nur der einfachen Zeichenformen bedient. Vergleicht man aber die gegebenen Bruchstücke der Neumation aus unserer Handschrift, so wird man zuweilen andere Zeichenformen an Stelle der einfachen erblicken. Besonders gilt dies für das Asper-Zeichen ɂ (Tabelle 5b), das nicht selten da steht, wo wir nach der soeben gegebenen Regel einen Gravispunkt oder einen Wiederholungs-Querstrich erwarten dürften. In der oben wiedergegebenen Neumation finden wir dieses Zeichen auf der Silbe fac (Seite 31, und Seite 32 Zeile 1 und 5), Prin (Zeile 1), et (Zeile 2, 4 und 6), Om (Zeile 7) an Stelle eines Querstriches. Alle diese Silben haben das eine gemeinschaftlich, dass sie geschlossene Silben sind. Prüfen wir das ganze Denkmal daraufhin durch, so finden wir noch auf folgenden Silben dasselbe Zeichen: **Vir**-gi-nes (Strophe Deleth), **Fac**-ti und **an**-te (He), **af**-flicationis (Zai), **Pec**-catum und **et** **con**-versa (Heth), **nec** (Fe), **in**-gressas (Joth), **et** videte, **in** die (Lamed), **con**-vertit (Mem), **in** manus, **con**-positae (Nun) u. s. w., d. h. stets auf Silben, die durch Konsonanz geschlossen sind oder aber einen schweren Diphtong haben, wie **au**-dierunt (Sen). Auf offenen, d. h. mit Vokal endigenden Silben (wie so-la, qua-si vi-du-a) finden wir hingegen regelmässig den Querstrich[1]). Nur in einer geringen Anzahl (kaum einem Viertel) der Fälle steht der einfache Querstrich auch auf geschlossenen Silben, und zwar meist, wenn es Endsilben sind. Folgendes Gesetz ergiebt sich demnach: Wo das Zeichen ɂ erscheint, ist es Stellvertreter des Wiederholungs-Zeichens und steht ausnahmlos auf geschlossenen, positionslangen Silben. Es tritt ein fast immer auf einsilbigen Wörtern, wenn das folgende Wort mit Konsonant beginnt (z. B. **in** manu, **et** lacrimae), oder auf geschlossenen Silben im Innern der Wörter (z. B. **fac**-ta[2]), **prin**-ceps, **om**-nes), nicht aber auf geschlossenen Endsilben (z. B. se-**det**, prin-**ceps**, e-**ius**). Auch muss der Querstrich, an dessen Stelle das Zeichen ɂ tritt, nicht in uneigentlicher Verwendung stehen, sondern wirklich einen wiederholten Ton bezeichnen.

1) Dasselbe Zeichen an Stelle eines Gravispunktes finden wir nur ein einziges Mal: Strophe Aleph auf gen-(tium), s. obiges Neumen-Bruchstück. Es ist also wohl fehlerhaft; wie wir gerade in den ersten Strophen, und überhaupt im Anfange der meisten Neumendenkmäler die meisten Fehler finden.

2) Für die Syllabirung fa-cta findet sich hier nur selten ein Beleg.

Dass das Zeichen übrigens ein Spiritus asper ist, bezeugt die Form ⸗, die wir im zweiten Gesange Strophe *Res* finden; denn diese Figur ist der Vorgänger des Porrectus (I. 108), d. h. ein Asper, bei dem ein Ausweichen der Stimmbewegung in derselben Weise nach unten stattfindet, wie bei dem Torculus nach oben hin.

Ganz ähnlich verhält es sich nun mit anderen Zeichen. Wir finden den einfachen Akutstrich durch seine erweiterte Form ⸗ ersetzt auf den Silben provin-ciarum (Aleph), migravit iuda (Beth), ser-vitutis, in-ter, per-secutores (Gimel), sollem-nitatem, por-tae, destruc-tae (Deleth), sunt hostes, sunt captivi (He) u. s. w. — fast überall und ausnahmlos steht das komplizirtere, schwerere Zeichen auf geschlossenen Silben im Innern der Wörter oder auf konsonantisch endenden Einsilbern.

Ferner finden wir einige Male für das einfache Zeichen des Podatus ⸗ oder ⸗ ein solches mit oben angefügtem Querstrich ⸗ ⸗ und ⸗ nämlich auf tribulan-tis (He), abs-tulit (Samech), stulta (Samet im II. Gesange), pepercit (Ayn ebenda), in perpetuum und derelinquens (im V. Gesange), also ebenfalls ausschliesslich auf positions-schweren Silben.

Mithin haben wir in unserem Denkmale eine doppelte Reihe von Zeichen zu unterscheiden: solche die den offenen, und solche, welche den geschlossenen Silben oder Silben mit schwerem Diphthong zukommen:

	auf offnen:	auf geschlossnen Silben:
Akut:	⸗	⸗ ⸗
Longa:	–	⸗ ⸗ (für Tonwiederholung)
Spiritus lenis:	⸗ ⸗	⸗ ⸗ ⸗ ⸗

Diese Unterscheidung ist uns nicht neu. Bereits im Amiatinus begegneten wir den ersten Spuren davon (s. oben S. 8 f.). Im Napolitanus I. hat sie erheblich weiter um sich gegriffen, und noch mehr im Napolitanus II. Statt der antiken prosodischen Unterscheidung zwischen vokalisch- oder positionslangen Silben ist die von offenen und geschlossenen (oder diphthongisch schweren) Silben getreten. Für die Forschung über Metrik und Accent ist die Thatsache und der Verfolg ihrer Erscheinung ins Spezielle sicherlich von hoher Wichtigkeit, wie ich auf Grund eingehender Untersuchungen einer grossen Anzahl von Neumen-Denkmälern sagen darf. Doch muss ich, um die Übersichtlichkeit der vorliegenden Abhandlung nicht noch mehr in Frage zu stellen, als dies leider bei dem Mangel brauchbarer Vorarbeiten schon so geschieht, von deren Veröffentlichung hier absehen.

Die Schwere der Konsonanzen-Häufung (Position) oder der Diphthongirung ist aber in der lateinischen Grammatik gleichbedeutend mit der Länge der Silben. Es ist ein uraltes Gesetz, dass solche Silben lang ausgesprochen wurden. Wenn auch das Mittelalter die feine Unterscheidung einfacher Vokale als kurze und lange nicht mehr so, wie die klassische Zeit kannte, so machte doch schon die lautphysiologische Beschaffenheit dieser Silben eine kurze Aussprache unmöglich. Somit haben wir folgerichtig in den komplizierten Zeichen der geschlossenen Silben (resp. über den schweren Diphthongen, besonders über *au*) die Zeichen für lange Töne zu den entsprechenden einfachen Zeichen über den kurzen und offenen Silben zu erblicken. Hieraus ist klar ersichtlich, dass die Neumen einer Tonmessung keineswegs entbehren. Lange bevor die Mensural-Theorie entstand, ward also die wichtigste Unterscheidung der Mensur in Lang und Kurz bereits durch die verschiedene Gestalt der schweren und leichten Neumen (so will ich die beiden Kategorien benennen) auch in der Schrift deutlich und klar verbildlicht.

Viertes Kapitel.

Unursprüngliche Fassungen der Klagelieder.

Im Neapolitanus II. treten neben der ursprünglichen Klagelied-Melodie, wie ich sie bisher besprochen habe, ganze Partien auf, wo jene ursprüngliche Fassung nicht unwesentliche Veränderungen erfährt. Freilich sind sie in den ersten Alphabeten der Klagelieder Jeremiä nicht so erheblich, dass sie die ursprüngliche Sangweise unkenntlich machten; aber andererseits werden sie doch durch ganze Abschnitte hindurch so strikte durchgeführt, dass sie als ganz bestimmte und beabsichtigte Variationen des alten Themas gelten müssen.

Nachdem die ersten elf Strophen des ersten Alphabetes die ursprüngliche Melodie durchgeführt haben, tritt mit der Strophe Lamed die „Lectio II." ein. Sie hat folgende Kadenz-Formeln:

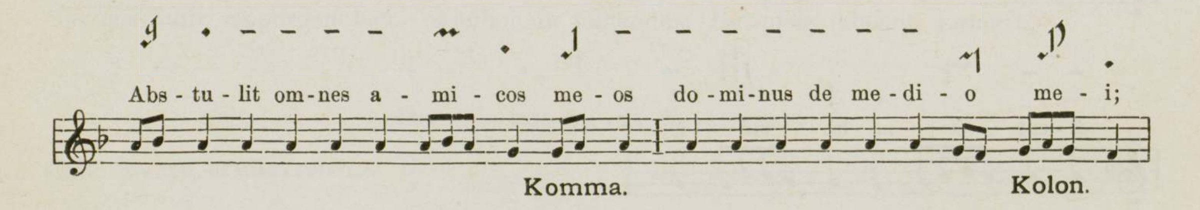
a) Für Komma d. i. genau wie der Amiatinus;

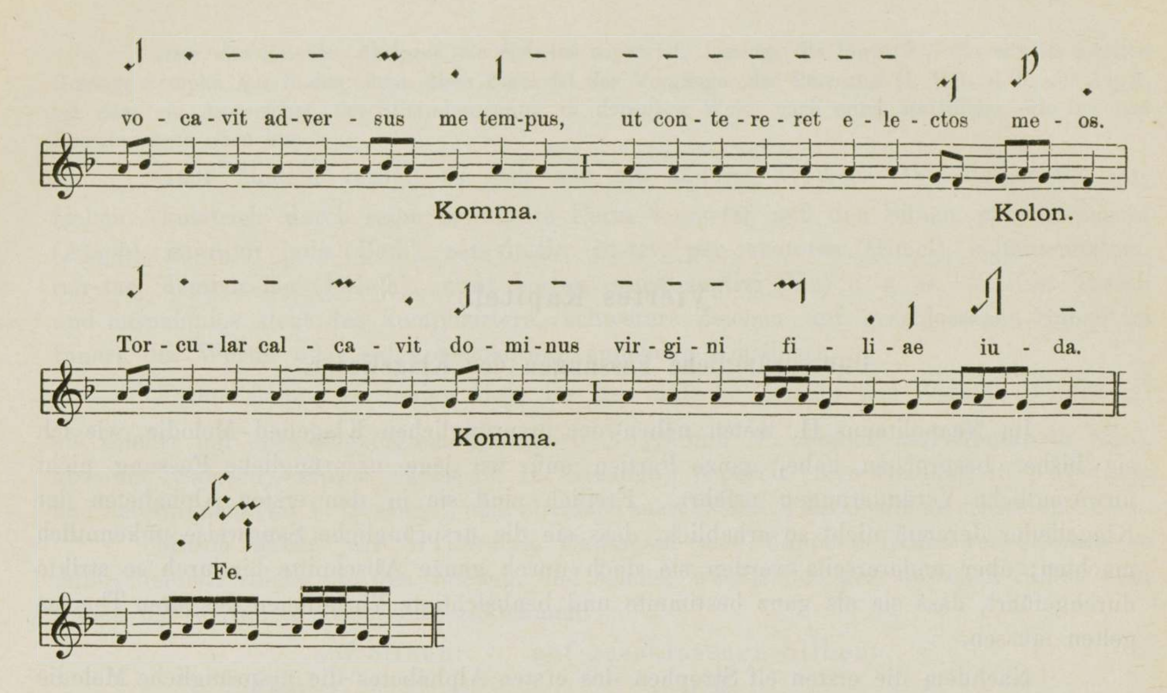
b) für Kolon oder d. i. oder was nichts anderes ist, als die Punkt-Kadenz des Amiatinus, nur mit ab- statt aufsteigendem Schlusse;

c) für Punkt d. i. worauf unmittelbar folgt:

d) das Gruppen-Neuma d. i.

e) Die Anfangs-Formel wird, wie im Amiatinus durch *Podatus* mit *Punkt* gebildet, nur sind beide um eine Tonstufe höher gerückt. Beispiel:



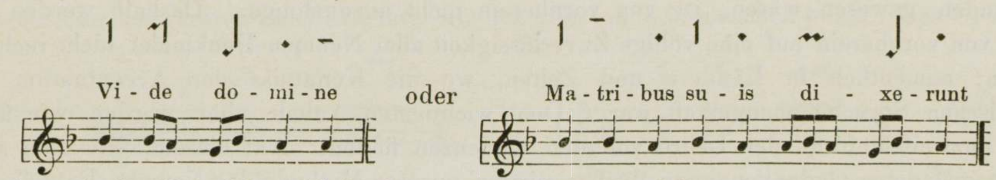


Die letzte Partie des ersten Alphabetes von der Strophe *Res* an, ist hier als „Lectio III.“ bezeichnet. Ihre Fassung ist für uns besonders interessant, obgleich sie sich sonst nicht wesentlich von derjenigen der soeben besprochenen zweiten Lektion unterscheidet. Nur die Anfangs-Formel ist hier eine andere. Entweder beginnt die Strophe oder ein Vers sogleich mit dem Ton *b* oder er wird durch eine aufsteigende Terzbewegung, dargestellt durch einen ***Podatus,*** erreicht. Sodann wird dieser Ton *b* als Tonus currens behandelt und so oft wiederholt, als der Text des Satzgliedes es verlangt. Der Tonus currens ist hier also nach oben verschoben; z. B.



Besonders lange Reihen des verschobenen Tonus currens findet man z. B. im 2. Alphabete bei Strophe *Joth*, *Coph* (21—22 Mal der Ton *b*) und *Tau* (10—17 Mal). Diese Verschiebung der Tonus-currens-Reihe in den Anfangs-Gliedern hat gleichzeitig eine Abänderung der Komma-Kadenz zur Folge; denn diese hat nun nicht mehr die ursprüngliche Bewegung sondern wird gemäss dem verschobenen Tonus currens abgeändert in . So tritt aus diesen und den anderen mannigfachen und bereits besprochenen Gründen eine Menge von Modificationen auf, welche der Neumation eine grosse Mannigfältigkeit verleiht, ohne dass doch das Grund-Schema erheblich geändert würde.

Es kommt ganz auf den Sprachtext an, ob ein Glied lang oder kurz ist. Ist es sehr lang, so giebt es natürlich eine lange Currens-Reihe, und der Charakter der Monotonie, des Recitirens ist sehr stark ausgeprägt. Ist aber das Satzglied sehr kurz, so kann von Tonwiederholung nicht viel die Rede sein, und es giebt Fälle, wo überhaupt kaum ein Ton wiederholt wird, z. B.



(vergl. auch das Beispiel auf Seite 34, das sich hier ebenfalls genau wie dort wiederfindet). In diesen Fällen verschwindet der Charakter der Recitation und die Tonbewegung erscheint melodisch. Natürlich fällt dabei auch der anscheinend sicherste Anhalt für die Entzifferung der Neumation fort, nämlich der Currens. Indessen bleiben doch die Tonbewegungen der Kadenz unverändert bestehen, und wir werden erkennen und können es bereits ahnen, dass wir in den Kadenzen ein ziemlich zuverlässiges Fundament für die Lesung der Neumen besitzen. In den Kadenzen ist ja die Beziehung auf den Currens d. h. auf den Haupt- und Halteton der Neumation stets enthalten, mag dieser nun zehn oder zwanzig Mal wiederholt, oder aber nur im Vorübergehen berührt werden.

Auch andere Weisen, die Monotonie der ursprünglichen Recitation zu unterbrechen und sie bewegter, manigfaltiger, melodischer zu gestalten, finden wir in dieser jüngeren Handschrift von Neapel. Zuweilen wird die Tonus-currens-Reihe durch accentische Erhebungen einzelner Silben durchbrochen, so z. B. auf *tui* in folgendem Beispiele (2. Alphabet Samet): Pro-phe-tae tu-i vi-de-runt ti-bi etc. Statt dass hier der Currens auf allen Silben Statt hat, wird ganz gegen allen sonstigen Gebrauch das eine Wort *tui* über die Currens-Stufe emporgehoben. Ähnlich in folgendem Beispiele (ebenda Lamech)

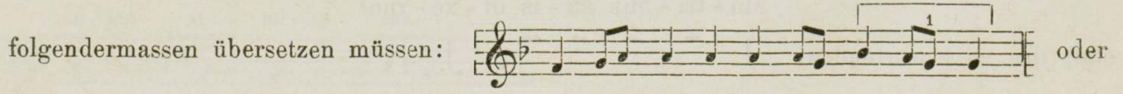
Ma - tri - bus su - is di - xe - runt

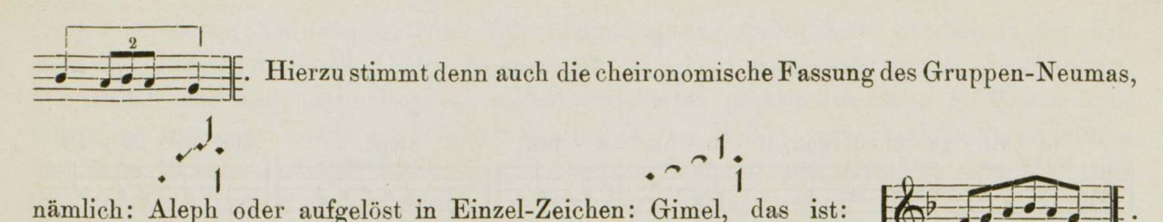
statt des zu erwartenden:

Solche Erscheinungen — die im Grossen und Ganzen selten auftreten — sind ein Beweis dafür: erstens dass die Monotonie der Recitation allmählich unbequem wurde, und zweitens, dass die lateinische Accentuation in das ursprünglich nur pneumatische kirchliche Recitativ immer siegreicher eindrang. Schon an der Hand der obigen wenigen Beispiele können wir uns die tief eingreifenden Wirkungen dieses Eindringens des accentischen Prinzipes deutlich genug vorstellen. Denken wir uns, dass die sämmtlichen lateinischen Wörter und ihre Silben, die bisher fast immer (ausser am Anfange der Verse und kurz vor den Kadenzen) unterschiedslos auf dem Currens gesungen oder ausgesprochen wurden, nunmehr den Regeln der lateinischen Accentuation gemäss bald über den Currens steigen, bald unter ihn fallen, so gewinnen wir statt jener öden Monotonie vielmehr eine ziemlich bewegte und anmuthende Melodie. Freilich wird dann die Entzifferung der Neumation um ein Erhebliches schwieriger und anscheinend problematischer, ebenso wie die Thätigkeit des Neumierens von Texten für die damaligen Komponisten komplizirter werden musste. Es kam dabei natürlich auf die Sorgfalt des Neumators und seine Kenntnisse der Accentuations-Gesetze an, um eine korrekte Neumation zu schaffen, die uns zugleich ermöglicht, sie mit Sicherheit zu entziffern. Dass diese Sorgfalt und Kenntnisse immer vorhanden gewesen wären, ist von vornherein nicht anzunehmen. Deshalb werden wir auch von vornherein auf eine völlige Zuverlässigkeit aller Neumen-Denkmäler nicht rechnen dürfen; namentlich in Ländern und Zeiten, wo die Kenntniss der Accentuation der lateinischen Sprache mangelhaft war. Den wichtigsten Anhalt aber werden wir auch hier unzweifelhaft an der Lehre von den Kadenzen finden. Auf diesem, wie man sieht wohlbegründeten Gedankengange dürfen wir bei unserer Methode der Neumen-Entzifferung wie auf einem festen Fundamente mit fussen.

Neben den besprochenen Variationen der uralten und ursprünglichen Recitations-Melodie haben wir noch einer anscheinend unursprünglichen Recitations-Formel zu gedenken.

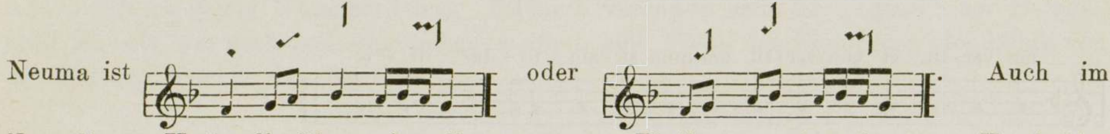
Im Amiatinus finden wir neben der ursprünglichen Neumation im ersten Alphabete der Klagelieder und in einem Theile des zweiten Alphabetes — ausser sporadisch zerstreuten Neumen-Zeichen — noch eine ganz kleine Partie von späterer Hand durchneumirt. Es ist dies der erste Vers des dritten Alphabetes, an welchen sich einzelne sporadische Zeichen der folgenden Verse dieses Gesanges anlehnen und damit die Voll-Neumation des ersten Theiles gewissermassen bestätigen. Diese Neumation besteht aus einer steten Wiederholung folgender bescheidenen Zeichen-Reihe: . .| – – · · · · .| / .| _ (oder an den beiden letzten Stellen mit den Zeichen: .·. .). Der Wiederholungsstrich in der Mitte dieser Zeichenreihe wird natürlich je nach Erforderniss der Silben-Anzahl des Satzgliedes entweder vermehrt oder vermindert, kann also auch wegfallen. Letzteres z. B. gleich bei dem ersten Satzgliede: Ego vir videns, wo für eine Tonwiederholung überhaupt kein Platz ist.

Nach den Grundsätzen der Entzifferung, die uns bei der Uebertragung der Neumation des Amiatinus mit solchem Erfolg gedient haben, würden wir diese Neumen folgendermassen übersetzen müssen:  oder



. Hierzu stimmt denn auch die cheironomische Fassung des Gruppen-Neumas, nämlich: Aleph oder aufgelöst in Einzel-Zeichen: Gimel, das ist: .
Im Grunde genommen ist diese Recitations-Weise keine prinzipiell neue, sondern bloss eine Abart unsrer alten bekannten Formel. Nur die Kadenz ist von den uns bekannten verschieden. Formell ist diese eine Kolon-Kadenz; aber sie geht nicht von dem Currens *a* aus, um eine grosse Terz tiefer zu schliessen, sondern geht von *b* aus und schliesst unterhalb auf *g*, also eine kleine Terz tiefer.

Genau dieselbe Zeichen-Reihe hat nun auch der Neapolitanus I. in dem gleichen Alphabet der Klagelieder, beispielsweise (Beth): In te-ne-bro-sis con-lo ca-vit me. Nur findet hier bei geschlossenen Silben der Ersatz der einfachen Zeichen durch die entsprechenden schwereren Zeichen Statt, wie ich dies oben besprochen habe. Das Gruppen-Neuma ist oder . Auch im

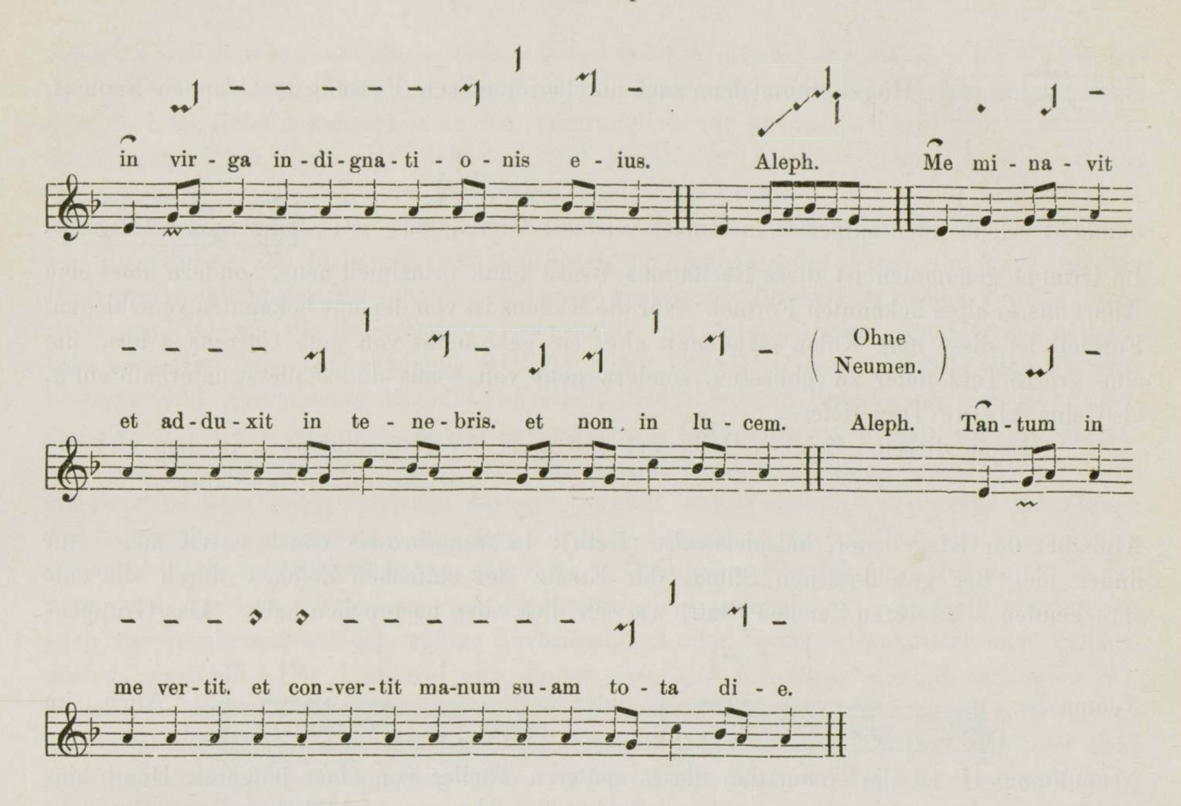


Neapolitanus II. ist die Neumation dieses späteren Theiles von einer jüngeren Hand hinzugefügt worden; aber sie erstreckt sich hier über das ganze Alphabet dieses Gesanges hinweg, wird jedoch von der Strophe Daleth an nachlässiger und unvollständiger. Also hier wie dort die gleichen Erscheinungen.

Ein Anzeichen der späteren Abfassung scheint dabei zu sein, dass der Ersatz einfacher Zeichen auf geschlossenen (oder diphthongisch schweren) Silben durch schwere Zeichen hier viel regelmässiger und strenger durchgeführt ist, als in den ursprünglichen Neumen-Partien der Handschrift. Das Zeichen findet sich auf: **vir**, paupertatem meam, **edduxit**, **in** lucem, **con**-vertit, **car**-nem, **et** labore, compedem meum, **et** rogavero, orationem meam u. s. w. Das Zeichen hat Platz auf: **pauper**-tatem, **vir**-ga, **Tantum**, **manum** suam, **cir**-cumdedit, **circum**-edificavit, **cum** clamavero u. s. w. — Wichtig ist dabei der Ersatz des Gravis-Punktes durch das Zeichen z. B. in **pau**-pertatem, **tan**-tum, **conver**-tit, **carnem** meam, **con**-tribit, **con**-clusit. In einfacherer Gestalt oder wird dies Zeichen im Neapolitanus II. für den Wiederholungs-Strich auf schweren Silben gebraucht (s. oben S. 35).

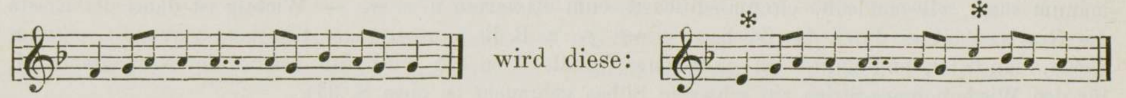
Im Neapolitanus II. finden wir nun dieselbe Neumation wieder, und zwar an derselben Stelle der Klagelieder, nämlich im dritten Alphabete. Der ganze Gesang besteht aus weiter nichts, als aus einer steten, unentwegten Wiederholung jener kurzen Phrase. Ich gebe hier die erste Strophe in ihrer Neumation wieder, zugleich mit der Übertragung, wie sie sich aus der cheironomischen Ordnung der Zeichen ohne weiteres ergiebt.





Wie im Amiatinus und Neapolitanus I. erstreckt sich auch hier die anfängliche Neumation nicht weit. Denn mit der Strophe Heth dieses Gesanges treten eine spätere Hand und völlig andere Neumen-Formen auf, nämlich die der provenzalischen Neumation.

Bei einem Vergleiche der drei Fassungen der zu Grunde liegenden kurzen Melodie-Phrase im Amiatinus und den beiden Neapolitaner Handschriften sieht man auf den ersten Blick, dass, obgleich doch die Zeichen bei allen dreien dieselben sind, die Melodie in der jüngsten Handschrift viel schwungvoller geworden ist. Aus der ursprünglichen Phrase



Dadurch dass die beiden mit einem Stern bezeichneten Töne unter und über den Currens um je eine Tonstufe weiter von demselben abtreten, erhält die Melodie einen Umfang von einer kleinen Sexte, statt des früher üblichen Quarten - Umfanges. Damit ist gewissermassen die Tonart verändert. Denn vorher war die Tonart, weil das der Recitation zu Grunde gelegte Tetrachord *f-g-a-b* der Anfang einer Tonleiter mit grosser Terz war, ausgesprochenen Dur-Charakters. Hier aber haben wir eine bemerkenswerthe Verschiebung festzustellen: die Recitation bewegt sich im Tetrachord *g-a-b-c*, also einem solchen mit kleiner Terz oder dem Anfange einer Moll-Skala. Auf den Moll-Charakter deutet sodann der Anfangston *e* statt des früheren *f* noch deutlicher hin.

Somit sehen wir hier neben die uralte Tetrachord-Recitation mit ausgesprochenem Dur - Charakter eine Hexachord - Recitation von ebenso deutlich ausgesprochenem Moll-

Charakter treten, und dies geschah in verhältnissmässig später Zeit, nämlich in der Zeit nach der Niederschrift des Codex Neapolitanus I., d. h. frühestens im 10. Jahrhundert. Wir haben also hier abermals einen vollauf gesicherten praktischen Beleg für unsere Ausführungen im ersten Theile der Neumen-Studien (s. bes. S. 85), wonach diese Verschiebung von einer tieferen Tonlage der Recitation zu einer höheren und vom Dur zum Moll sich nur allmählich und nicht vor dem 10. Jahrhundert vollzogen hat.

Zwei wesentliche Punkte entnehmen wir aus den hier besprochenen Variationen des ursprünglichen Recitations-Schemas:

1. Während Komma- und Kolon-Kadenz in allen Fassungen im Grunde unverändert bleiben und die nämliche Formel allerwärts beibehalten ist, zeigt sich in der Formel der Punkt-Kadenz eine wesentliche Verschiedenheit in den einzelnen Fassungen. Im Amiatinus steigt die Punkt-Kadenz von *f* zum Currenz *a* empor und endet mit ihm. Im Neapolitanus I. wird daran noch ein Wieder-Absteigen angehängt, sodass diese Kadenz mit *f* endigt. Ebenso im Neapolitanus II.; nur tritt in den unursprünglichen Fassungen noch eine Kadenz-Formel hinzu, welche auf dem Tone *g* schliesst.

2. Wir bemerken in der jüngsten der drei Handschriften, also im 10. Jahrhundert, eine Erweiterung des ursprünglichen Umfanges der Recitations-Melodie; das Tetrachord weitet sich zu einem Hexachord aus. Dadurch verändert sich die „Tonart“ der Melodie. Dies ist, wie wir noch weiterhin sehen werden, eine Folge der Einführung der Lehre von den Kirchentönen in das Recitativ.

Fünftes Kapitel.

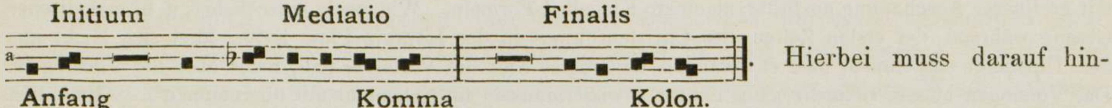
Die Psalmodie.

Es bedarf für den Kenner des lateinischen Kirchengesanges keiner Erklärung, dass wir es in den Tongängen der Klagelieder Jeremiae mit einem Gebilde der Psalmodie zu thun haben. Ich wies bereits im 11. Kapitel der N. S. I. darauf hin, dass die Psalmodie und alle jene Vortragsstücke, die den ***Accentus*** ausmachen, ebenso wie wir dies nunmehr bei den Klageliedern gesehen haben, von dem Gesetze des Pneuma beherscht werden. Trotz einzelner — im übrigen geringfügiger — Abweichungen stehen alle diese Recitationsweisen unter demselben Gesetze: gemäss der syntaktischen Gliederung des Sprachtextes an den verschiedenen Einschnitten in die Monotonie eines nur accentisch modificirten Currens bestimmte Kadenz-Formeln einzuführen.

Da man sich von der Übereinstimmung der Psalmodie und der ihr verwandten Recitationsformen mit der Klagelied-Recitation durch Einblick in jedes beliebige Handbuch des katholischen Kirchengesanges leicht überzeugen kann, so erübrigt es hier, näher darauf einzugehen. Ich kann auf den in Deutschland meist-verbreiteten „Magister choralis“ von Fr. X. Haberl verweisen, wo man unserer Klagelied-Melodie in mehr oder weniger modificirter Form, aber in stets unverkennbarer Ähnlichkeit auf Schritt und Tritt begegnen wird, z. B. S. 84 (Orations-Gesangweisen), 85 (Tonus Epistolae), 88 (Tonus Evangelii); fast gänzlich übereinstimmend aber, weil den Currens *a* benützend: S. 117, 119, 121, 123, 127 u. s. f. Oder in den „Mélodies Grégoriennes“ von Dom Joseph Pothier, z. B. S. 241 (No. 10 mit dem Currens *h*), 244, 285 f. Ferner in der „Paléographie musicale“ (Solesmes 1892), deren dritter Theil (2. partie) ausschliesslich von der Psalmodie handelt. Da diese primitive noch jetzt als allgemeingiltig gebrauchte Form des Recitatives sich in ununterbrochener Continuität durch das ganze Mittelalter hindurch bis auf heute verfolgen lässt, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass Psalmodie und Klagelied-Recitation gemeinsamen Ursprunges sind.

Es giebt jetzt freilich verschiedene Psalmodie-Formen und besonders bemerkenswerth ist die Differenzirung der recitatorischen Melodie nach den verschiedenen Kirchentönen. Soviel Kirchentöne, soviel verschiedene Modificationen der Recitations-Melodie, nämlich acht; und sogar noch mehr, wenn man den ***Tonus peregrinus*** mit seinem doppelten Reperkussionston mitrechnet. Man hält wohl allgemein diese Differenzirung der Psalmodie durch die Tonarten für ursprünglich, aber ohne Grund und Beweis. Vielmehr ist es sogar unwahrscheinlich, dass die älteste Kirche bei ihrer Recitation die Tonarten gekannt hat, wie ich hier zu erweisen für wichtig halte.

Völlig überein kommt mit der Klagelied-Melodie die Psalmodie-Form des I. Tones[1]):



Hierbei muss darauf hingewiesen werden, dass gerade der erste Kirchenton die am meisten benützte Tonart der römischen Kirche ist und durchgängig als Hauptton gilt und immer gegolten hat. Die Übereinstimmung mit ihm wiegt also besonders schwer. Es darf wohl als unbedenklich die Meinung ausgesprochen werden, dass zu jenen ältesten Zeiten des Christenthums, wo die Psalmen noch ungekürzt und unvermischt ohne Antiphonen u. a. Einschiebsel im Gottesdienst recitirt wurden, es eben mit dieser nachweisbar ältesten Recitationsformel geschah. Denn sie entspricht so ganz den vielfachen gelegentlichen Schilderungen alter Schriftsteller vom alt-christlichen Gesange und besonders von dem Psalmengesange, dass man auch ohne weitere Beweise geneigt ist, die Richtigkeit dieser Meinung anzunehmen. Denn eine grosse Kunstfertigkeit und Mannigfaltigkeit setzte die Psalmodie nicht voraus. Nicht bloss die Geistlichen, sondern die Gemeinde sang sie im Chore mit Knaben schon zur Zeit des hl. Benedict und strafte letztere mit Schlägen, die Erwachsenen noch härter, wenn sie einen Fehler machten, weil es als blosse grobe Nachlässigkeit galt, wenn einer fehl sang[2]). Einer oder Einige gaben den Ton an und schon bei der zweiten oder dritten Silbe fielen die Übrigen ein und sangen einstimmig resp. in Oktaven (*antiphonatim)* alle das Nämliche[3]).

Wenn nach Nikephoros (in seinem Breviarium historicum lib IX. cap. 16) der »melodische Gesang« in den ersten drei christlichen Jahrhunderten unbekannt war[4]); wenn die Sänger nur Psalmisten waren, die den Psalm mehr lasen als sangen und deshalb auch meist *Lectores* hiessen[5]); wenn Eusebius[6]) S. Augustinus[7]), Socrates[8]) u. a. ausdrücklich von mässigen Tonfällen und von Recitation, die dem Sprechen näher kam als dem Singen, beim Psalliren berichten; wenn aber gleichwohl von einem blossen Sprechen, einer rein oratorischen Leistung nach zahlreichen Belegen nicht die Rede sein kann, da zwischen solchem bloss oratorischen Hersagen und dem Psalliren ein ganz ausgesprochen scharfer Unterschied gemacht

---

1) Nach Haberl, Magister choralis, Regensburg 1884; S. 117 und 121.

2) Regel des hl. Benedict: Si quis dum pronuntiat psalmum, responsorium, antiphonam vel lectionem, fallitur, nisi per satisfactionem ibi coram omnibus humiliatus fuerit, maiori vindictae subjaceat, quippe qui noluit humilitate corrigere, quod negligentia deliquit. Infantes vero pro tali culpa vapulent. Gerb. De cantu I. 206.

3) Initium versuum psallentium in choro priores, qui in eis stant, incipiant, ... quibus incipientibus mox omnes, si potest fieri in prima aut secunda syllaba, pariter unanimiter et uno ore subjungant, ut non sit dissonantia cantantium, quae maxime ab inordinato initio et quodammodo contentiosa varietate solet acidere. Regula Pauli et Stephani des 6. Jahrhunderts, ebenda 207.

4) Siehe Gerbert, De cantu etc. I. 35. 206 f. Nikephoros lebte 758—829 und war Patriarch von Konstantinopel.

5) S. Augustinus (In psalmum 138): »Psalmum nobis brevem paraveramus quem mandaveramus cantari a Lectore.« *Psalmum legere* ist häufiger Ausdruck bei den Kirchenvätern, vergl. auch unter Anm. 7.

6) Hist. II. cap. 17: Quae omnia supradictus vir eo ordine, eademque consequentia, qua apud nos geruntur expressit. Et ut unus ex omnibus consurgens in medio psalmum honestis modulis concinat, utque praecinenti ei unum versiculum omnis multitudo respondeat.

7) Die bekannte Stelle über Athanasius: tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti.

8) Lib. II. cap. 8. Cum autem in recitatione psalmi suavis concentus totius multitudinis extitisset, per unam ex ecclesiae ianuis omnes egressi sunt.

wird[1]) — so könnte kaum eine Form der Melodie erfunden werden, die diese Umschreibungen besser mit greifbarer Anschauung ausfüllte, als unsre Klagelied-Formeln. Wie wenig eigentlicher, d. h. melodischer Gesang während der ersten Zeiten des Christenthumes in der Liturgie Platz hatte, lässt sich leicht aus dem Umstande entnehmen, dass es zwar ein besonderes Amt des Vorlesers gab, nicht aber des Vorsängers. Das Vorsingen musste vielmehr jener Lektor gewissermaassen im Nebenamt mit übernehmen[2]). Allmählich freilich kehrte sich das Verhältniss um, und das Singen ward den Lectoren die Hauptsache[3]). Die römische Kirche liess aber von jeher die rein melodischen Gesänge, die Hymnen, in den Offizien nicht zu, und bis ins 12. Jahrhundert wurde dies Verbot in einigen Kirchen aufrecht erhalten[4]). S. Augustin sagt, derjenige versündige sich, der sich bei den heiligen Gesängen mehr an dem Tone der Stimme als am Sinne der Worte ergötze; nicht mit der Stimme, sondern mit ganzem Herzen solle man singen. Denn dazu sei der Gebrauch des Psalmen - Singens eingeführt worden. Er will also nicht melodischen sondern recitatorischen Gesang[5]). Dies alles weist zur Genüge auf eine beschränkte musikalische Praxis der ursprünglichen Kirche, ganz konform mit den beschränkten musikalischen Mitteln der Jünger Jesu und der ältesten Gemeinden, insbesondere auch der abendländischen Kirchen mindestens bis zu den Zeiten, wo eigne Sängerchöre und Schulen gegründet wurden.

Schon aus diesen allgemeinen Gründen ist es höchst unwahrscheinlich, dass die heutige Psalmodie mit ihren vielen feinen und grossentheils willkürlichen Unterscheidungen von jeher so gewesen sei, wie sie jetzt ist. Ein Psalmodist von heute muss, wenn er die Psalmodie kunstgerecht und ohne Fehler ausführen können will, ein nicht unbeträchtliches Studium daran wenden. Da giebt es eine besondere Form der Psalmodie für hohe und niedere Feste und die gewöhnlichen Tage; da sind verschiedene Formen für sie aufgestellt für besondere Gelegenheiten; da hat jede der 8 Tonarten nebst dem *Tonus peregrinus* ihre eigene Melodie und sogar oft eine ganze Reihe verschiedener Formeln für die Schluss-Kadenz, — kurz die Lehre von der Psalmodie ist so manigfaltig und differenzirt, dass sie eher durch die Übung gelernt, als theoretisch dargelegt werden kann[6]). Ein ganzes dickes Kompendium würde eine solche theoretische Gesammt-Darstellung der Psalmodie mit all ihren Subtilitäten, Fällen und Unterfällen erfordern, während doch der eigentliche musikalische Kern so überaus einfach ist und sein musste, dass man dies Missverhältniss zwischen Theorie und Praxis, zwischen dem Kern und seiner Umhüllung, beim besten Willen nicht für ursprünglich halten kann. Hier müssen also ganz erhebliche spätere Überarbeitungen und Zuthaten eingetreten sein. Und in der That: je weiter wir die Psalmodie in das Mittelalter hinein verfolgen, desto einfacher und freier von willkürlichen und künstlichen Zuthaten tritt sie uns vor die Augen, desto einfacher und natürlicher zeigt sie sich uns.

---

1) S. Ambrosius (Offic. Lib. I. cap. 44): alius distinguendae lectioni aptior, alius psalmo gratior. Ebendafür sprechen auch Ausdrücke wie psalmum concinere, psalmi concentus.

2) Vergl. z. B. Justinian (De Episcop. audient. Lib. 34) sagt, es sei Pflicht der Lektoren, *hymnus et odas canere.* Sozomenos (De Marziano martyre Lib. IV. cap. 3) berichtet, dass Marcianus *Cantor et Lector divinarum scripturarum* gewesen sei.

3) Zonaras beklagt sich darüber (ad Can. 22 Laod.), dass die Lektoren sich mehr um den Gesang als um die Lektion kümmerten.

4) Mabillon, Musaeum Italicum II. 128. — Gerbert, De cantu etc. I. 253.

5) Vergl. Hucbald, Musica (Gerb. Scr. I. 151): Beatus Augustinus perhibet, quia poenaliter peccat, quem in divinis canticis altitudo vocis magis quam sensus (verborum) delectat; quia ideo non voce sed corde canendum est. Ad hoc enim usus psallendi constitutus est u. s. w.

6) S. Haberl a. a. O., S. 112. Im 14. Jahrh. sagt dies noch ausdrücklicher Johannes de Muris (Gerb. Scr. III. 231).

Wesentliches Charakteristicum der Psalmodie und alles liturgischen Recitatives ist (auch heute noch) das Hersagen oder Singen des Textes auf einer bestimmten Tonhöhe, unterbrochen durch melodische Tonbewegungen an den syntaktischen Einschnitten des Textes. Diese Tonfälle oder Kadenzformeln bewegen sich von jenem Wiederholungstone aus in einem beschränktem Umfange, der anfänglich ein Tetrachord, und später fast niemals ein Hexachord überschreitet. Hieraus ist der erste wichtige Schluss zu ziehen: die Psalmodie ist nicht auf die Oktaven-Tonarten gegründet, sondern höchstens auf Ausschnitte von solchen, nämlich ursprünglich auf das Tetrachord. Daraus erklärt sich denn auch das Bemühen z. B. Hucbalds, die Oktaven-Gattungen als Weiter-Entwicklungen und Zusammensetzungen des Tetrachordes darzustellen, indem man die authentischen Tonarten als Zusammensetzung zweier unverbundener, die plagalen als die zweier verbundener Tetrachorde ansah. Die häufige Berufung auf das Tetrachord, der man bei den mittelalterlichen Theoretikern begegnet, ist nichts als eine Erinnerung daran, dass einst die tetrachordische Psalmodie der einzige und alleinige Gesang der christlichen Kirche gewesen war.

Selbst in späteren Zeiten hat für die Psalmodie und für die gesammte kirchliche Recitation die Lehre der antiken Oktaven-Gattungen keine Bedeutung, weil sich ja diese Recitation zu dem Umfang einer Oktave gar nicht erhebt, ihn zum mindesten nicht voraussetzt. Sie besteht auch ohne die Oktaven-Gattungen. Ihre Grundlage sind nicht diese, sondern ist nur das antike Tonsystem. Das diatonische Tonsystem ist der gemeinsame Boden, aus dem sich beide Erscheinungen gänzlich unabhängig von einander erheben konnten.

Die primitive Psalmodie konnte auf die Dauer die alleinige Gesangsform der christlichen Kirche unmöglich bleiben. Dazu war sie denn doch zu wenig musikalisch. Die Gegensätze zwischen Christenthum und antiker Bildung glichen sich, wie bekannt, schon in den ersten Jahrhunderten aus; und wenn man auch die alte Psalmodie, sowohl aus Achtung vor den Zeiten des Ursprungs der Kirche, als auch in Rücksicht auf die Macht der Tradition, nicht beseitigen mochte und konnte, so forderten doch die veränderten Verhältnisse eine weniger kunstarme Gesangsform. Die griechische Musik, deren spärliche Reste unsere Bewunderung und das Entzücken selbst eines modernen Konzertpublikums hervorrufen[1]), konnte nicht spurlos verhallen und heischte ebenso wie alle anderen Faktoren hellenischer Bildung ihre Berücksichtigung auch von Seiten der christlichen Kirche. So musste über kurz oder lang, gern oder gezwungen, auch der kirchliche Gesang den Einfluss der viel höher stehenden griechischen Musik anerkennen.

In den ersten Zeiten des Christenthumes wurden die Psalmen ganz gesungen, d. h. in jener alten pneumatischen Form von Anfang bis zum Ende recitirt. Ja ganze Reihen vieler Psalmen wurden ununterbrochen hinter einander recitirt. Cassianus († 448) berichtet z. B.: „Nachdem sich alle gesetzt hatten und ihre gespannteste Aufmerksamkeit auf die Worte des Psallirenden gerichtet hatten, sang dieser elf Psalmen in fortlaufenden Versen mit gleichmässiger Recitation (contiguis versibus parili pronunciatione), wobei er nur die einzelnen Psalmen durch eingefügte Gebete von einander

1) Ich darf auf die Aufführung der Reste altgriechischer Musik in der Berliner Universität am 13. Dezember 1896 als auf ein geradezu klassisches Zeugniss dafür hinweisen.

trennte. Den zwölften Psalm aber trug er mit (eingefügter) Responsion des Alleluia vor"[1]). Es ist ein ganz gewöhnlicher Gebrauch in den ältesten Zeiten, mehrere und zwar meist zwölf Psalmen hinter einander zu singen[2]), wovon dann oft der eine oder der andere Psalm mit eingefügtem Alleluia gesungen wird. Somit gab es zwei Arten des Psalmen-Gesanges: eine Recitation mit fortlaufenden Versen (später in directum, directaneus genannt), und eine solche mit eingeschobenem Alleluia. In dem Alleluia haben wir offenbar ein solches Gruppen-Neuma zu erblicken, wie wir es auf den eingestreuten hebräischen Buchstaben-Namen der Klagelieder kennen gelernt haben. Es war eine Schlusskadenz, eine Klausel, die sich später immer selbstständiger von dem Recitations-Texte machte; ein stets wiederholter, nach jeder Psalmen-Strophe (Psalmvers) wiederkehrender Refrain ursprünglich pneumatischen Charakters, später aber melodisch immer reicher gestaltet und endlich ganz als eigenes Gesangsstück zwischen die einzelnen Strophen eingeschoben. Durch diese immer mehr ausgedehnten Einschiebsel wurden die Psalmen sehr in die Länge gezogen. Das eben wollte und brauchte man zu einer Zeit, wo man — wie namentlich viele Belege aus dem 4.—8. Jahrhundert beweisen — ganze Nächte hindurch Psalmen sang und für die einzelnen Monate mit ihren verschieden langen Nächten sogar besondere Fürsorge traf, damit es nicht am Stoff zum Singen gebrach[3]).

Neben dem zwischen die einzelnen Strophen der Psalmen eingefügten und von der ganzen Gemeinde gewissermassen als Ruf ihrer Zustimmung gesungenen Worte ***Alleluia*** fanden auch andere Wörter Anwendung. Man nannte dies *ὑποψαλλεῖν, ὑπηχεῖν, ὑπακούειν* latein. ***succinere***, den Zuruf selber *ὑπόψαλμα*. Auf diese Weise entstand eine Art Responsions-Gesang, der vermuthlich die Vorlage für den Brauch wurde, auch die Psalmen ohne Alleluia in Responsion zu singen, indem sich die Gemeinde in zwei Chöre theilte, die nun abwechselnd die einzenen Verse oder Strophen des Psalmes recitirte. Dies nannte man antiphonisch (antiphonatim) oder in Antiphonie singen. Man schreibt die Erfindung davon dem hl. Ignatius in Antiochia (um das Jahr 100 n. Chr.) zu. Der Name *ἀντιφωνία* weist deutlich genug auf die ursprüngliche musikalische Handhabung hin: denn Antiphonia bedeutet das Intervall der Oktave; die Scheidung der Singenden in einen Chor höherer (Knaben- und Frauen-) und tieferer (Männer-)Stimmen erklärt auf die natürlichste Weise das Entstehen des Gebrauches.

Allmählich traten an die Stelle des einfachen Zuruf-Wortes ganze Phrasen. Theodoret (um 390—457) nennt (lib. III. cap. 10) davon ein Beispiel, wo die Chöre vorangehen und Gesänge mit der Davidischen Melodie anstimmen und zwar so, dass sie den einzelnen Versen nach jedem Satzgliede oder Kolon *(καθ' ἕκαστον κῶλον)* diese Klausel anfügen: „Erschrecken sollen alle, die Götzenbilder anbeten." Hier wurde dann der Psalmvers selbst von dem ersten Chore, die Klausel aber von dem Gegenchore in Antiphonie gesungen, sodass die Klausel mit Recht den Namen der „Antiphone" oder „Gegenstimme, Gegengesang" erhielt. Vornehmlich am Ende eines ganzen Psalmes traten

---

1) Cumque sedentibus et in psallentis verba omni cordis intentione defixis, undecim psalmos orationum interiectione distinctos contiguis versibus parili pronunciatione cantasset, duodecimum sub Alleluia responsione consumans. . . (De coenobiorum institutis lib. II. cap. 5).

2) Weitere Belege Gerb. De cantu I. 176f. 178 ff. Selbst vom Gesange von 50—100 Psalmen hintereinander ist in früh-christlichen Zeiten die Rede, s. ebenda S. 156f.

3) Gerb., De cantu I. 176.

solche Klauseln mit besonderem Texte in ausgedehnterer Form auf. Diese Einschiebsel wurden nun für die verschiedenen Kirchen und Sekten gern benutzt, um ihren individuellen Glaubens-Anschauungen Ausdruck zu verleihen. Derartig waren z. B. die ἀκροτελεύτια der Arianer, von denen Sozomenos berichtet[1]). In der rechtgläubigen Kirche war es vor allem die Formel der sogenannten kleinen Doxologie, die hier allmählich eine ständige Verwendung fand.

Die Doxologie *Gloria patri et filio et spiritui sancto nunc et semper et in saecula saeculorum, Amen* war ursprünglich griechisch und eine Art von Glaubensbekenntniss, das in den Wirren der ersten christlichen Jahrhunderte gewissermassen als Erkennungszeichen rechtgläubiger Christen diente. Durch ihren Gebrauch oder Nicht-Gebrauch unterschied sich schon äusserlich die Psalmodie der verschiedenen Kirchen, sie galt also als wesentlich. So z. B. wollten einzelne Kirchen von dem Gesange der Doxologie in der Psalmodie nichts wissen, sondern liessen dem Psalme unmittelbar das Gebet folgen[2]). Im Abendlande ward aber die Doxologie ständiges Eigenthum der Psalmodie und allen Psalmen angehängt[3]). Bald stellten sich verschiedene ärgerliche Varianten heraus. Die Häretiker, die da behaupteten, dass Christus nicht von Ewigkeit her mit Gott gleichberechtigt, sondern erst später geworden sei, sangen *Gloria Patria per Filium, in Spiritu sancto* u. ä.[4]), und so sah sich die Kirche genöthigt, den Gesang gerade dieser Doxologie streng zu überwachen. Ein rationelles Heilmittel ergriff nach Theodoret der Bischof Leontius von Antiochia im 4. Jahrhundert, er unterdrückte einfach den Vordersatz der Doxologie und liess nur die Schlussworte εἰς αἰῶνας αἰώνων *(in saecula saeculorum)* singen[5]). Die lateinische Kirche folgte ihm hierin, und so blieb von der ganzen psalmodischen Doxologie nichts übrig, als die Worte: *secula seculorum* oder gar *Seculorum Amen.* Die Vokale der Worte E U O U A E *(Evovae)* dienten sodann als deren Abkürzung. Dabei ist jedoch zu bemerken, dass das *Amen* nur ein Zusatz ist.

So wurde denn das *Seculorum Amen* die stehende Schlussklausel der Psalmodie und hat noch heute diese Verwendung, die ohne jene geschichtliche Entwicklung einfach unverständlich ist. In ihrer Tonformel sind, genau wie in dem Gruppen-Neuma der Klagelieder, Umfang und Tonbewegungen der gesammten Psalmodie enthalten. Wie die Worte des *Gloria* ein Glaubensbekenntniss und Erkennungszeichen der verschiedenen Kirchen war, so ist dessen melodische Formel der Kern und das Erkennungszeichen der Psalmodie geblieben. Und mehr als das: Elias Salomo weist in seiner Scientia artis musicae immer wieder darauf hin, *quod Officia regantur per Seculorum directo sicuti antiphonae.* „Ich sage kühnlich — fährt er fort — dass die Officien auf das *Seculorum* gegründet sind und von ihm beherrscht werden müssen. Auch ist von Anfang an dies Voraussetzung, dass die letzte Note des *Seculorum* vom *Gloria patri* im ersten Tone, sowie in allen übrigen

1) Gerb. a. a. O. I. 171. Valesius übersetzt das Wort geradezu mit *clausulae.*

2) Cassianus lib. II. cap. 8 und 11, vergl. Gerb. De cant. I. 178 f.

3) Concil. Vasensis III. an. 529.

4) Vgl. Gerb. De cant. I. 54 f. u. Migne's Handb. der kath. Liturg. (1810), Übers. 1846 S. 270.

5) Hist. lib. II. cap. 24, vergl. Nicephorus lib. IX. 24. Leontius lebte zu des Kaisers Konstantius II. Zeit, also zwischen 323—361 n. Chr. Das Concil von Nicaea hatte den Beschluss gefasst, den sektirerischen Gesang zu verhindern. Als Leontius den Beschluss durchführen wollte, entstand Aufruhr, sodass er auf besagten Ausweg verfiel.

Seculorum auf *F* fallen muss, und danach erst wird das *Amen* des betreffenden *Seculorum* folgen . . . .«[1]) Hier haben wir ein völlig klares Zeugniss dafür, dass man noch im Jahre 1274 (denn Elias schrieb sein Werk in diesem Jahre) den ursprünglichen Sachverhalt kannte. Das Gloria endigte bei dem Worte *saeculorum* mit *F*, genau so, wie wir es von den oben behandelten Recitativen her kennen; der Reperkussionston lag dabei auf dem Tone *a*. Das *Amen* war also nur eine melodische Hinzufügung, auf welche dann die eigentliche Modulation zur Tonart des folgenden Tonstückes entfiel.

Die Doxologie verschmolz so innig mit der Psalmodie, dass beide allmählich als unzertrennbar galten. Aber sie war doch nicht das alleinige fremde Element in der Psalmodie; es traten auch andere Einschiebsel auf. Je ausgedehnter diese waren, desto mehr mussten sie den Zusammenhang der Verse eines Psalmes lösen, und in der That wurde man denn mit der Zeit durch solche Erweiterungen gezwungen, auf die Recitation eines ganzen Psalmes zu verzichten und sich auf einzelne Bruchstücke und gar nur einzelne Verse der Psalmen zu beschränken. Die Erweiterungen oder Antiphonen traten für die Recitation vikarirend ein. Dass diese Antiphonen sich nicht in der monotonen psalmodischen Recitation bewegten, ist selbstverständlich. Sie bildeten im Gegentheil eine Art melodisches Gegengewicht zu ihr, wie das *Pneuma* zur Monotonie des Tonus currens.

Mit der Antiphone trat ein freieres melodisches Element zwischen die Monotonie der Psalmen-Recitation. Einmal im Prinzipe als berechtigt anerkannt zog sie ähnliche Elemente nach sich und öffnete den freieren Melodien Thor und Thür. Hier war der Platz geschaffen selbst für die concentischen Gebilde, welche das griechische Alterthum dem Christenthum hinterlassen hatte, d. h. auch für solche Gesänge, welche auf der Grundlage der antiken Tonarten aufgebaut waren. Unter dem Namen *Antiphone* fand sich also gar Verschiedenartiges zusammen, theils was zur alten Psalmodie passte, weil es aus ihr hervorgegangen war, theils aber auch, was nicht zu ihr passen wollte, weil es fremdartigen Ursprungs war. Die griechische Doxologie zog griechische Musikanschauung nach sich.

Die Verknüpfung der freieren Melodien, die mit der Zeit Übergewicht bekamen[2]), konnte natürlich nicht ohne tief greifenden Einfluss auf die psalmodische Recitation selbst bleiben. Es kam bei der Verbindung der Psalmodie mit den freieren Antiphonen wesentlich darauf an, in welcher Tonart und Tonlage letztere standen, sollten beide als ein musikalisches Ganze erscheinen. Die Vermittelung zwischen beiden beruhte natürlich auf einer Ausgleichung beider Theile an ihrem Verknüpfungspunkte, d. h. auf der Endkadenz des psalmodischen ersten Theiles. Die Endkadenz und deren Finalis musste sich gemäss der Tonlage des folgenden Gesangstückes ändern, sobald dieselbe eine andere

1) Gerb. Scr. III. 63. Vgl. auch 38a.

2) Wir können das Gleiche an den Resten der altgriechischen Musik deutlich erkennen; denn von ihnen gehören die ältesten Denkmäler dem accentischen, die jüngeren dem concentischen Gesange an. Accentisch sind: die beiden jüngst in Delphi gefundenen Hymnen an Apollo und der anonyme Hymnus an Apollo, den Vinc. Galilei 1581 fand. Erstere gehören dem 2. Jahrhundert v. Chr. an, und hier ist das accentische Wesen völlig ausgeprägt. Letzterer ist wahrscheinlich in die Zeit Christi zu setzen und zeigt schon einige Hinneigung zum Concentus, was noch mehr bei dem Hymnus an die Nemesis aus dem 2.—4. Jahrhundert ausgeprägt ist. Alles übrige, wie die Inschrift von Tralles (1. Jahrh. n. Chr.), das Lied an die Muse (2.—4. Jahrh.) und die fragwürdige Pindar-Ode sind völlig concentisch. »Je älter, desto mehr accentisch und je jünger, desto mehr concentisch« ist allgemeine Regel des Gesanges.

war, als die des Psalmverses; neben die eine Finalis *F*, die ursprünglich durch den ganzen Psalm hindurch den sämmtlichen Strophen als tiefster Ton diente, traten somit in der neueren abgekürzten Psalmodie je nach Erfordniss noch andere Finales, *E D* u. s. w. Einer der wenigen Schriftsteller aus der Zeit vor dem 10. Jahrhundert, Aurelianus Reomensis, handelt denn auch bei seiner ausführlichen Besprechung der einzelnen Tonarten zumeist von der Verknüpfung zwischen Antiphon und Psalm und sagt am Ende der ganzen Abhandlung: da er nun genügend über die Eigenthümlichkeiten der Tonarten und ihrer *Diffinitiones* gesprochen, so möge der Leser wissen, dass sich aus griechischer Quelle alle die hier zusammengestellten Varianten zugleich mit der musikalischen Freiheit ableiteten.[1]) Für den hier bezeugten griechischen Ursprung sprechen auch sonst alle Momente, besonders die griechische Nomenclatur der Tonarten.

Nimmt man diese an sich wohl-begründete Entwickelung der Psalmodie als thatsächlich an, so fällt ein helles Licht auf die ganze mittelalterliche Lehre von den Kirchen-Tonarten, das wir sonst gänzlich vermissen. Denn noch die späteren mittelalterlichen Theoretiker nehmen als Kennzeichen ihrer Tonarten in erster Linie nicht etwa — wie man doch erwarten müsste, wenn die Oktavgattungen das *Prius* der Kirchen-Tonarten wären, — die diatonischen Tonreihen D-d, E-e, F-f u. s. w. an, sondern das Verhältniss von Finalis zum Reperkussionstone, und so geschieht es noch heute, besonders wenn von der Psalmodie die Rede ist. Man kann dabei die Tonarten in zwei Gruppen scheiden: 1) in solche, bei denen die Finalis eine Terz oder höchstens Quarte, und 2) eine Quinte oder höchstens kleine Sexte unter dem Reperkussionstone liegt. Jene Gruppe ist die der plagalen, diese die der authentischen Tonarten.

Plagale:				Authentische:			
Finalis	*Reperkuss.*	*Abstand*	*Kirchenton*	*Finalis*	*Reperkuss.*	*Abstand*	*Kirchenton*
D (A)	F (c)	Terz	II.	D	a	Quint	I.
E	a	Quart	IV.	E	c	kl. Sext	III.
F	a	Terz	VI.	F	c	Quint	V.
G	c	Quart	VIII.	G	d	Quint	VII.

Wir finden hier als Reperkussionston entweder *a* oder *c* (nur in je einem Falle *F* und *d*, nämlich in der tiefsten und höchsten Tonart), das will sagen: dieselben Reperkussionstöne, die sich uns schon ohnehin als die massgebenden darthaten, und von denen wir *c* als den späteren, *a* aber als den ursprünglichen aus anderen Gründen (NS. I. 85) festgestellt haben, bleiben für immer die massgebenden.

In dem Falle, dass sich an einen Psalmvers mit der Reperkussion *a* z. B. eine Antiphone anschliesst, die mit *F* beginnt, wird die uralte und bekannte Melodie des Amiatinus fast dieselbe bleiben, mit dem Endtone *F*:

Komma. Punkt. Finalis.

Beginnt aber die Antiphone eine Quinte tiefer, dann bleibt bis auf die Schlusskadenz alles wie vorher, nur in dieser selbst muss von dem Reperkussionstone *a*

1) . . . . sciat (spectator) a Graecorum derivari fonte una cum musica licentia omnes varietates ibi contextas atque ex tam prolixo horto . . . acceptassse floscula. Gerb. Scr. I. 53b.

aus nach *D* kadenzirt werden, wir kommen also auf die Kadenzformel des ***Evovae***:

Punkt. Finalis.

Ähnlich bei den übrigen Tonarten.

An die ursprüngliche psalmodische Kadenzformel des Punktes (s. oben S. 15) wird mithin ein Tongang gehängt, der zu der Tonart der Antiphone überleitet. Alles übrige bleibt an der Psalmodie unverändert, nur die Schlusskadenz (Evovae) wird von der Änderung betroffen.

Die hier nur logisch erschlossenen Gebilde sind aber thatsächliche; in obigen zwei Tonformeln haben wir in Wirklichkeit die noch heute gebräuchlichen Psalmodie-Schemata des 6. und 1. Kirchentones. Natürlich kann der anzuhängende Schlusston auch auf andere, als obige direkte Weise erreicht werden; man kann auch sprungweise oder auf Umwegen zu ihm gelangen, und auf diese Weise kommt denn eine Auswahl von Formeln für diese Schlusskadenzen zu Stande, die man im 10.—12. Jahrhundert ***Differentiae, Divisiones, Diffinitiones***, jetzt meist ***Finales*** nennt. Es sind jene Schlussklauseln, die wir (NS. I. 102) schon kennen lernten.

Die älteste derartige Schlussformel ist bereits das Gruppen-Neuma der Klagelieder; es ist das uralt gegebene Vorbild für sie und gehört dem 6. Tone (3. plagalen) zu. Es bewegt sich ein Tetrachord auf und ab. — Genau das Nämliche sind die „Tropen“ des Hermannus Contractus, deren Kenntniss er dem Schüler ganz besonders, selbst noch vor der Erlernung der „Hand“, ans Herz legt. Denn fast die gesammte Praxis des Gesanges beruhte damals auf ihnen.[1] Er giebt dazu die Beispiele: vier Tetrachorde, die von den Tönen A, H, C und D vier diatonische Töne aufwärts steigen und wieder zum Grundtone zurückkehren. Die gleiche Lehre trägt S. Bernhard in seinem Tonale (Gerb. Scr. II. 265 bf.) vor; er nennt die vier verschiedenen Tetrachorde ***maneriae***.[2] Dieselbe Schlussformel, nur zum Pentachord erweitert, ist die „Sirenimpha“ (NS. I. 37); sie steigt fünf diatonische Töne auf und ab, wozu man die Schlussklausel des ersten Tones z. B. bei Bernhard (NS. I. 102) zu vergleichen hat.

Wir sind nun keineswegs ohne literarische Belege dafür, dass in der That der älteste christliche Gesang sich der Tonarten und Tropen nicht bediente, sie sogar verächtlich von sich wies. Das erste dieser direkten Zeugnisse entstammt dem 4. Jahrhundert und ist nach einer Handschrift der Wiener Hofbibliothek von Gerbert abgedruckt.[3])

Darin wird erzählt, dass der ägyptische Abt Pambo seinen Schüler nach der Stadt Alexandrien geschickt hatte. Zum ersten Mal hörte hier der Schüler, der die Nächte in der Vorhalle der Kirche S. Marcus zubrachte, »Troparien« und lernte solche auswendig. Nach Hause zurückgekehrt erzählt er dem Abte seine Erlebnisse und preist seine neue musikalische Errungenschaft: Vater, sagt er zum Abt, wir verbringen hier in der Einöde unsere Tage unnütz, wenn wir nicht Canons und Troparien *(κανόνας καὶ τροπάρια)* singen; und er bittet darum, Pambo möchte doch auch solche singen lassen. Das verweigert aber der Abt aufs Entschiedenste. »Wehe uns, mein Sohn, wenn die Tage kommen, wo die Mönche die vom heiligen Geist gebotene markige Speise verachten und Lieder und Tonarten[4]) singen!

1) Maxime tamen troporum tibi curae sit agnitio, propter quos fere omnis musicae laborat intentio. (Gerb. Scr. II. 140 b.)

2) Vergl. Joh. Aegidius Zamorensis bei Gerb. Scr. II. 384 f.

3) Scr. I. *Γερόντικον* S. Pambonis.

4) *ᾄσματα καὶ ἤχους*. *Ἦχος* ist im Mittelalter stehender Ausdruck für »Kirchenton«; man hatte deren in der griechischen Kirche ebenfalls acht.

Denn welche Demuth und Thränen können wohl die Troparien erwecken? Wie ist die Demuth des Mönches beschaffen, wenn er in der Kirche oder in der Zelle steht und seine Stimme erhebt wie die Ochsen? Wenn wir vor Gottes Antlitz stehen, geziemt sichs in völliger Demuth zu stehen und nicht in Übermuth. Denn dazu kamen die Mönche nicht heraus in die Wüste, dass sie vor dem Herrn stehen und sich überheben und Lieder singen *(ᾄσματα μελῳδοῦσι)* und Tonarten abzählen *(ῥυθμίζουσιν ἤχους)* und die Hände bewegen (cheironomiren) und mit den Füssen ausschreiten (tanzen). Sondern es ziemt sich für uns, ganz in Furcht und Zittern, in Thränen und Seufzern mit gottesfürchtiger und demüthiger und gemässigter, leiser Stimme Gott unsere Bitten darzubringen. Denn siehe, ich sage Dir, mein Kind, dass Tage kommen werden, wo die Christen die Bücher der heiligen Evangelien und Apostel und der göttlichen Propheten verderben werden[1]), indem sie die Schriften der Heiligen überarbeiten und Troparien und griechische Worte schreiben, und es wird der Sinn ausgeschüttet werden in Tropen *(τρόπους)* und in die Worte der Hellenen[2]). Deswegen haben auch unsere Väter befohlen, dass die in dieser Wüste sich aufhaltenden Schreiber die Lebensbeschreibungen und Lehren der Alten nicht auf Pergament sondern auf Papier schreiben sollen . . . .«

Hier wird also das Tropen- und Tonarten-Singen geradezu als ein ähnliches Verbrechen am ursprünglichen Gesange hingestellt, wie das Fälschen der Worte an der heiligen Schrift. Der ursprüngliche Gesang ist nicht fröhlich und jauchzend und laut, sondernd vielmehr klagend und gott-ergeben und gemässigt, — eine Schilderung des Gesanges, die ebensowohl mit den ältesten Zeugnissen, besonders auch des S. Augustinus (s. oben S. 45), wie mit dem engen Verhältniss der Psalmodie zu den Klageliedern übereinstimmt.

Das zweite direkte Zeugniss für die Unursprünglichkeit der Tropen und Tonarten im christlichen Gesange gehört dem 6. Jahrhundert an und ist vom Kardinal Pitra[3]) veröffentlicht worden.

Die Äbte Johannes und Sophronius bestiegen — so wird darin erzählt — an einem Sonntage den Gipfel des Berges Sinai, wo der Greis Nilus mit seinen beiden Schülern wirkte. Hier wunderten sich die Fremdlinge sehr, dass die Eremiten, die ja der strengen und alten Schulung angehörten, bei der Abendandacht ganz auf die Lieblichkeit der Lieder und Tropen *(τρόπων)* verzichteten. Denn nachdem Nilus die abendlichen Officien mit den Worten »Ehre sei dem Vater und dem Sohne u. s. w.«[4]) eingeleitet hatte, recitirten sie den 141. Psalm Davids, sowie die bekanntesten Gebete *Φῶς ἱλαρὸν καταξίωσον* u. s. w. ohne Troparien und fügten schliesslich die Worte Simeons »Nun lässest du deinen Diener fahren . . .« hinzu. Dann assen sie und begannen die grossen Officien, den sogenannten Kanon, auszuführen. Und zwar sagten sie den Hexapsalm d. h. sechs Psalmen mit leiser Stimme so her, dass sie sie in drei Lektionen[5]) eintheilten, und dass sie nach der ersten Lektion die Epistel Jacobi, nach der zweiten die des Petrus und nach der dritten diejenige des Johannes lasen. Nach Vortrag der Psalmen und katholischen Episteln begannen sie die neun heiligen Cantica (Lobgesänge der Bibel) zu recitiren und flochten nach dem dritten und sechsten Lobgesange nicht Zwischengesänge (Mesodia) ein, sondern die Gebete »Vater unser« und »Kyrie eleison«.

Diese klaren Zeugnisse beweisen, dass gerade die „Alten“, die von der ursprünglichen Überlieferung alles Neue fern zu halten eifrigst bemüht waren und sich als Mönche in die Wüste und auf unwirthliche Bergesgipfel flüchteten, um ihren Glauben und ihre

---

1) *λεαίνειν*, polieren, glätten, radieren.

2) Tropen und Antiphonen haben als Text einzelne kurze Sentenzen, theils direkt der Bibel entnommen, theils aber auch ohne biblische Autorität ihrer Sprachweise nachgebildet.

3) Juris ecclesiastici Graecorum historia et monumenta, tom. I. p. 220.

4) Die sogen. kleine Doxologie s. oben S. 50.

5) *στάσεις*, eigentlich »Aufstehen«, wahrscheinlich weil der jeweilig Singende aufstand, während die anderen ihm sitzend zuhörten, vergl. oben S. 48. Anm. 1.

Glaubensübung rein und ursprünglich zu erhalten, — dass also gerade die Streng-Konservativen von dem griechischen Tropen-Gesange mit seinen Tonarten und seiner Manigfaltigkeit und seinen kecken, übermüthigen Tonbewegungen ganz und gar nichts wissen wollten. Ihr Psalmen-Gesang war schmucklose Recitation und zwar Recitation vollständiger Psalmen, die nicht durch Troparien, Antiphonen u. ä. durchsetzt und zersetzt waren. Nicht Zwischengesänge, sondern Episteln und Gebete wurden in die Recitationen eingeflochten.

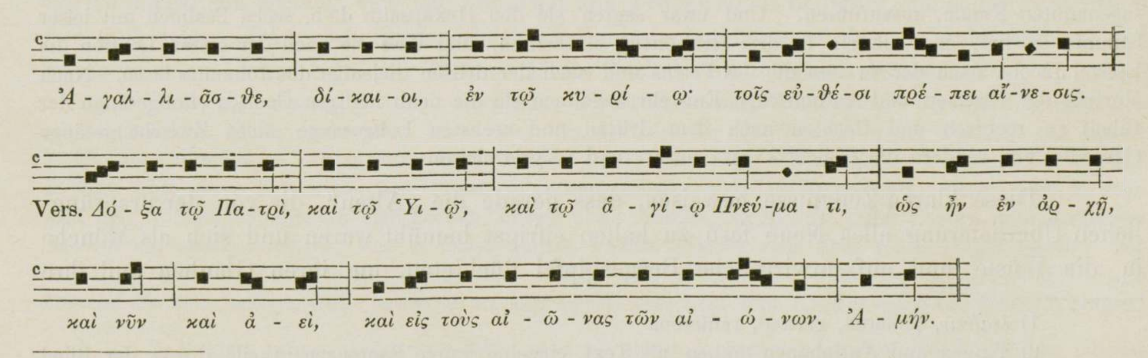
In dem letzt-besprochnen Denkmale wird der Gebrauch der Doxologie selbst bei dem streng-konservativen Nilus bezeugt, sie kann also nicht zu den Troparien d. h. zu den nach Tonarten oder Tropen verschiedentlich gestalteten Gesängen gehört haben, sondern war psalmodische Recitation.

Nach all diesem werden wir wohl das als richtig anerkennen müssen, was Radulphus Tungrensis bereits sagt: dass von Anbeginn her das göttliche Officium überhaupt nur in den Psalmen selbst bestand; man fügte jedem Psalme nur das Alleluja und ein Gebet an[1]). Was man sonst noch sang, war ursprünglich ausserliturgisch, drang aber allmählich immer mehr und mehr in die Liturgie ein.

Die Psalmodie selbst aber war die Recitation in Komma-, Kolon-, Punkt- und Neuma-Kadenzen, wovon die Klagelieder ein typisches Beispiel darbieten; und dass für Psalmodie und Doxologie noch in den späteren Zeiten des Mittelalters die Klagelied-Melodie in der uns genügend bekannten Form in erster Linie massgebend war, bezeugt ein besonders interessantes Denkmal: die Messe, die in St. Denis bei Paris noch bis ins vorige Jahrhundert hinein in griechischer Sprache ausgeführt wurde.

Abgesandte des byzantinischen Kaisers überbrachten gegen das Jahr 827 Ludwig dem Frommen die Werke des *Dionysius Areopagita,* offenbar in Folge einer Verwechselung dieses Dionys mit *S. Dionysius,* dem ersten Bischof von Paris und erstem Apostel in Gallien. Der König liess die Handschriften auf dem Grabe des S. Dionysius niederlegen und alsbald machte sich der damalige Abt des Klosters S. Denis (Hilduin † 840) daran, den geschichtlichen Irrthum wissenschaftlich zu befestigen. Vielleicht traf schon er die Einrichtung, dass alljährlich am Tage des h. Dionys eine griechische Messe gesungen wurde; später wurde auch an anderen Festen griechisch gesungen. Die Fassung der Messe, wie sie des öfteren veröffentlicht worden ist[2]), weist auf eine Entstehung ihres ursprünglichen Bestandes im 10. Jahrhundert hin[3]).

Hier finden wir nun unmittelbar nach dem *Introitus* die folgenden Notationen: *Psaume*



1) Gerb. De cantu I. 327.

2) Missa in octava S. Dionysii Areopagitae et sociorum martyrum, Paris. 1658. — Messe grecque en l'honneur de S. Denys, Paris 1779.

3) Vincent, Note sur la Messe grecque qui se chantait autrefois à l'abbaye royale de S. Denis. Paris 1864. (Extrait de la Revue archéologique).

Die Übereinstimmung der Psalmodie und der Doxologie mit der Klagelied-Recitation könnte kaum vollständiger sein; nur die eine Abweichung, dass statt des *b* über dem Currens stets *c* genommen wird, ist bemerkenswerth, wenn auch nicht gerade wesentlich. Wichtig aber ist, dass man gerade für dieses Werk diejenige Psalmodie- und Doxologie - Tonart gewählt hat, welche so gänzlich mit der Klagelied - Melodie überein kommt. Das dürfte ein zwingender Beweis dafür sein, dass man sie noch im 10. Jahrhundert und später für ganz besonders ursprünglich hielt. Denn hier handelte es sich ja um die Erfindung einer Messe, die als ganz besonders antik erscheinen und die Meinung erwecken sollte, als sei sie diejenige, welche Dionysius im 3. Jahrh. nach S. Denis mitgebracht habe, oder die wenigstens zu seinen Zeiten gesungen worden sei.

Wir finden im liturgischen Recitativ aller christlichen Kirchen jene uralte Melodie im dritten Plagaltone verwendet, und zwar vorzugsweise verwendet. Nicht etwa erscheint diese als eine Einzelform neben anderen gleich - berechtigten, sondern gerade sie ist die Hauptform, die Norm alles Recitirens. Dies wird übrigens durch Aurelianus Reomensis, also im 8. Jahrhundert, ausdrücklich in längerer allgemeiner Ausführung dargelegt, die er — bezeichnend genug! — an die Besprechung eben des dritten Plagaltones anknüpft. Ich entnehme der Darstellung die folgenden Hauptsätze[1]):

Interea mos considerandus est veteranorum cantorum, praesertim Gallias degentium, qui non omnem toni sequentes authoritatem versus responsoriorum aliter ac aliter, quam sonoritas tonorum sese habeat, praepediente multitudine syllabarum, in diversam mutavere partem. Unde hoc responsorium, quod quidam asserunt in ecclesia non debere cantari, eoquod in historiis minime reperiatur, et ob venerationem sanctae Dei genetricis Mariae simul et ob Judaeorum insaniam ac haereticorum refutandam protervam superstitionem in ecclesia canitur.

Indessen ist der Gebrauch der alten Sänger, besonders der in Gallien, beachtenswerth, welche in Nichtachtung der vollen Autorität des (in Frage stehenden dritten plagalen) Tones, die Verse der Responsorien anders und immer wieder anders als der Klangverlauf der Töne es in sich schliesst — indem die Manigfaltigkeit der Silben hindert (ihm zu folgen) — nach verschiedener Richtung hin veränderten. Daher wird — obgleich einige behaupten, es dürfe nicht in der Kirche gesungen werden, weil es sich in der Geschichte (der Bibel) durchaus nicht fände — dieses Responsorium in der Kirche gesungen, sowohl der Verehrung der heil. Gottesmutter Maria wegen, als auch zugleich, um die Anmassung der Juden und den frechen Aberglauben der Häretiker zurück zuweisen.

(Es folgt die Erzählung, wie das Responsorium, — d. h. die Recitation eines Einzelnen, dem die Gemeinde antwortet, während bei dem antiphonischen Vortrag zwei Chöre abwechselnd singen, — von einem blinden Römer, Namens Victor, erfunden worden sei).

Quamdiu psalmus canitur, ipsarum finis antiphonarum, de quo fuerint tono, de eodem propter diaphoniam dignum est finiri. Ad ultimum vero in repetitione psalmi, unde eorum est initium, inde finiantur, scilicet de plagis triti . . . A plagis enim triti sumunt originem, ab authentu sed proto finem recipiunt.

Solange ein Psalm gesungen wird, ist es würdig, das Ende der Antiphonen selbst in demjenigen Tone, aus welchem diese gehen, der Diaphonie wegen zu schliessen. Zuletzt aber sollen die Psalmen bei der Wiederholung da enden, woher sie ihren Anfang genommen haben, nämlich im 3. plagalen . . . Denn vom 3. plagalen nehmen sie ihren Ursprung her, vom ersten authentischen aber erhalten sie das Ende.

1) Gerb. Scr. I. 50.

Es war für uns von Wichtigkeit, dies alles festzustellen, um den Grund und Boden nachzuweisen, auf dem die Neumen gewachsen sind. Der Nährboden der Neumen ist das Recitativ und insbesondere die Psalmodie. Dies Recitativ aber war ursprünglich auf den Umfang eines Tetrachordes *f—b* mit dem Currens *a* beschränkt, d. h. man wird — falls man seine Melodieform einer der 8 Kirchentonarten zuschreiben will und soll, — das Tetrachord dieser alten Recitation dem 3. Plagal (6. Kirchen)-Ton, Lydisch genannt, zuscheiben müssen.

Die lydische Tonart der alten Griechen entspricht genau unserem Dur und war nach Alypius[1]), Boetius[2]) u. a. die Haupttonart der Griechen, die als erste und massgebende der Tonarten angesehen wurde. Der dritte Plagalton ist aber nichts anderes als ebenfalls unser Dur und besteht aus zwei Dur-Tetrachorden, wie sie jene alte Recitation eben brauchte: *f g a b c d e f.* Bei den alten Griechen war Lydisch — nach allgemeiner Annahme — C-Dur, während es von den mittelalterlichen Theoretikern auf F—f verlegt wurde. Möglicherweise geschah dies unter Einfluss der Psalmodie.

Innerhalb des Tetrachordes *f—b* bewegte sich die Recitation mit ihren einfachen Kadenzformeln syllabisch dahin, d. h. es entfiel auf je eine Sprachtext-Silbe auch nur ein einzelner Ton oder eine Tonbewegung von 2—3 Tönen. Eine grössere Tongruppe über einer Silbe trat nur nach dem Strophen-Abschlusse über Wörtern oder Silben auf, die nicht eigentlich zur Recitation gehörten, sondern nur diakritische Bedeutung hatten. Deshalb wurden diese Wörter auch meist in ihrer ursprünglichen hebräischen Form zwischen dem lateinischen (und griechischen) Texte beibehalten, offenbar damit ihre interpunktionelle Natur um so stärker hervorträte. Solche Wörter waren: ausser den hebräischen Buchstaben-Namen (besonders in den Klageliedern, aber auch in einzelnen Psalmen), das ***Alleluja*** ***(Aeva)***, das ***Sela***, ***Amen***[3]) u. a. Mit ihrer melodisch reicheren Tonformel, dem Gruppen-Neuma, traten diese Wörter aus dem Rahmen des Tetrachordes zwar nicht heraus, da die Tongruppe nichts anderes war, als ein stufenweises Auf- und Absteigen im Tetrachord, das somit alle einzelnen Tonbewegungen der Recitation in sich fasste und ihnen ihr Tongebiet anwies. Aber dieses Neuma bot doch Gelegenheit zu immer ausgedehnterer Erweiterung und melodischer Stimmführung in koncentischem Sinne (jubilus).

Man kann wohl getrost die Vermuthung auszusprechen wagen, dass dieses Gruppen-Neuma mit seinem Refrain oder Stammel-Text nichts andres war, als der Ersatz des ursprünglichen rein instrumentalen Zwischenspieles, das ja das Wort ὑπόψαλμα (s. oben S. 48) der Septuaginta recht eigentlich bedeutet.

In Psalmodieform ward also die kleine Doxologie (Gloria Patri) gesungen, deren Endformel ***Seculorum Amen (Evovae)*** auf das Gruppen-Neuma fiel und so den

---

1) *ὧν (τόνων) ἐστι πρῶτος ὁ λύδιος.* Er nimmt daher in den Tabellen des Alypius die erste Stelle ein. Meibom, Scriptores S. 2; C. Jan, Scriptores S. 367.

2) Sed ex his omnibus modis unum interim lydium eiusque notulas per tria genera disponamus, in reliquis modis idem facere in tempus aliud differentes. Ausg. von G. Friedlein (Leipzig, 1867), S. 309. Auch hier wird Lydisch für die Notation in Tonarten als Prototyp hingestellt. Bei Martianus Capella (De nuptiis philologiae, vergl. Remigius Altisiodorensis Gerb. Scr. I. 66b) fungirt Lydisch ebenfalls als erste der 12 Tropen oder Tonarten.

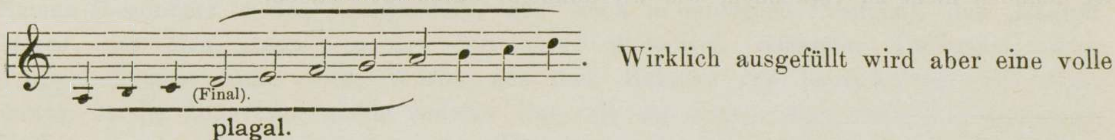
3) Im *Amiatinus* sind in mehreren Psalmen, genau so wie in den Klageliedern, die einzelnen Strophen durch *Aleph, Beth, Gimel* abgetheilt, z. B.: Ps. 36. 110. 111. 119. 144, ebenso der Schluss der Sprüche Salomonis. In ähnlicher Verwendung findet sich daselbst das Wort *Semper* (d. i. *in saecula saeculorum?*) in Ps. 3. 4. 7. 9. 46. 49. 51. 54. 56. 58—61. 65. 74—76. Psalm 116 (117) ist überschrieben *Alleluia vox apostolorum,* 117 und 118 (118. 119) *Alleluia vox Christi de se dicentis.*

einzelnen Tönen einen Text unterlegte, das Melisma also syllabisch zerlegte. Damit ward die Tonformel des Gruppen-Neuma, das ursprünglich nur eine interpunktionelle (pneumatische) Bedeutung hatte, in die Recitation selbst mit einbezogen und das Recitativ wenigstens an seinen Haupteinschnitten koncentisch gestaltet. Das ***Evovae*** wurde der Träger dieser neuen psalmodischen Modulation, der Vermittler der ursprünglichen einförmigen Psalmodie zu der späteren mehrgestaltigen Psalmodie. Neben der psalmodischen Recitation traten rein melodische (koncentische) Gesänge allmählich immer mehr und mehr als gleichberechtigt auf. Diese waren besonders griechischer Herkunft und bauten sich auf den antiken griechischen Tonarten auf. Derartige Gebilde drängten sich naturgemäss zuerst an den Stellen des ursprünglichen Gruppen-Neumas in die Psalmodie ein und drängten sie selber immer mehr in den Hintergrund. Von den ganzen Psalmen blieben schliesslich nur noch einzelne Verse übrig, das Übrige wurde durch mehr oder weniger konzentische Gesänge ersetzt. Durch diese griechischen Gesänge (Troparien) wurde nun offenbar der ihnen anhaftende Charakter der Tonarten in die alte einförmige Psalmodie hinein getragen. Namentlich die ebenfalls ursprünglich griechische Doxologie übernahm, wie gesagt, die Rolle des Vermittlers und so wurde denn die Recitations-Formel des ***Gloria,*** sowie schliesslich die gesammte Psalmodie nicht bloss einförmig in der ursprünglichen Gestalt gesungen, sondern nach den verschiedenen Tonarten verschieden gestaltet. Dass sich dabei manigfaltige Abweichungen von dem alten melodischen Schema ergeben mussten, ist natürlich. Diese waren zum Theil willkürlich; aber ein gewisses Grundgesetz ist dennoch nicht zu verkennen, wie wir nunmehr darzulegen haben.

Sechstes Kapitel.

Das Recitativ in Tonarten.

Das ganze spätere Mittelalter spätestens vom 9. Jahrhundert an kennt die Psalmodie nur in der durch Tonarten differenzirten Gestalt. Die Musik-Theoretiker des Mittelalters haben die ausgesprochene Neigung, die Kirchentonarten völlig mit den alt-griechischen Oktaven-Gattungen zu identifiziren. Gelungen ist ihnen das nie. Beide Arten von Skalen sind nur äusserlich und scheinbar gleichen Wesens. Ganz richtig warnt daher auch Guido ausdrücklich vor dem Missbrauche, die Kirchentonarten (modi, tropi) mit den Oktaven-Gattungen (toni) zu verwechseln[1]. Kern der Kirchentonarten sind die vier möglichen verschiedenen Pentachorde[2], aufgebaut auf die ***Finales d, e, f*** und ***g***, welche man nach oben oder unten hin zur Oktave erweitert hat. In ihrer Erweiterung nach unten hin heissen diese Tonarten *plugal*, in der nach oben hin aber *authentisch*, z. B.



Wirklich ausgefüllt wird aber eine volle Oktave von der Melodik des früheren Mittelalters nur selten, niemals im Recitativ. Die direkte Ablehnung der Tonarten im 4.—6. Jahrhundert seitens der konservativen Mönche, sowie das beredte Schweigen der ältesten Schriftsteller, die über die Psalmodie geschrieben haben (wie S. Augustinus, die Instituta Patrum de modo psallendi, Nicetius Episcopus Trevirensis de laude et utilitate spiritualium canticorum . . seu de psalmodia bono, Agobard, Amalarius u. a.) sind Zeugnisse dafür, dass die griechischen Tonarten erst später in den abendländischen Kirchengesang eingedrungen sind. Bei den Schriftstellern aber, die nicht über christlichen Gesang schreiben und ihn gar nicht erwähnen, sondern nur die Theoreme der Griechen vortragen, wie Mart. Capella, Boetius, Cassiodor, spielen sie eine wichtige Rolle. Stammhalter des Griechenthums war vor allem der Hof von Ravenna unter Theodorich d. Gr.; der Brief des Boetius über die Musik, den dieser im Auftrage Theodorichs an den Frankenkönig Chlodwig schrieb, bezeugt die Verbreitung griechischer musikalischer Anschauungen nach dem Frankenreiche. Die dort entstehende fränkische Schule von Musik-Theoretikern (Alcuin, Remigius, Regino, Odo, Hucbald, und nicht zuletzt die S. Gallener und Reichenauer Schule) wurde sodann der Vertreter der Lehre von den Tonarten und der griechischen Musiktheorie, mit der sie denn auch völlig durchdrang.

---

1) Gerb. Scr. II. 45b.

2) Das Pentachord h—f' ist unbrauchbar wegen der falschen Quinte, die übrigen Pentachorde sind nur Transpositionen schon vorhandener: a—e' = d—a, c'—g' = g—d'.

Wir sehen also zwischen den Musik-Theoretikern bis zum 8. Jahrhundert und denen der nachfolgenden Zeit den gewaltigen Unterschied, dass jene die Tonarten für den christlichen Gesang nicht anerkennen, diese aber gänzlich auf ihnen fussen. Der Umschwung der Anschauungen fand mithin im 8. und 9. Jahrhundert statt. Natürlich ging er nicht urplötzlich vor sich; er war nur der endgiltige Abschluss einer langen Entwicklungsreihe. Selbst die spätere Zeit zeigt noch mancherlei Atavismen und Bestrebungen, das Alte mit dem Neuen auszugleichen. Aus solchen Rückfälligkeiten können wir denn auch durch kritische Sonderung den Entwicklungsgang ersehen, den diese Umwälzung der theoretischen Grundlagen des liturgischen Gesanges genommen hat.

Die Kirchentöne heissen bei den Theoretikern des Mittelalters ***Modi*** oder ***Tropi.*** Doch sind diese Namen ursprünglich nicht gleich - bedeutend. Während ***modus*** mehr eine Melodie innerhalb einer Oktavengattung bezeichnet, hat ***tropus*** mehr den Sinn einer auf- und absteigenden Tonformel, auch wenn sie nicht eine ganze Oktave durchläuft. Die Tropen kommen also ihrem Begriffe nach so ziemlich mit dem ***Neuma*** (Gruppen-Neuma) überein, ja beide Namen werden meist identisch neben einander gebraucht. Ursprünglich waren beide dasselbe: ein Auf- und Wieder-Absteigen durch vier diatonische Töne, wie wir sahen. Später aber wurden die Tropen sehr mannigfaltig gestaltet.

Hierbei nahm man sich jene räthselhaften Tropen-Formeln der griechischen Sänger zum Vorbilde, die uns von den mittelalterlichen Theoretikern (N. S. I. 112) überliefert werden. Aus dem Reichthum der griechischen Praktiker an solchen Formeln wählte man meist (Musica enchiriadis, Berno u. a.) nur zwei aus: ***Noan(no)eane*** für die authentischen Tonarten und ***Noeagis*** für die plagalen.

Die Musica Enchiriadis lässt den Zusammenhang dieses „Neuma“ oder „Tropus“ — wie sie die Formeln ausdrücklich bezeichnet — mit dem Gruppen-Neuma deutlich erkennen. Am klarsten darüber handeln die Scholia der Musica Enchiriadis folgendermassen[1]):

„Vor allem scheint die Bedeutung jedes Tropus in seinem betreffenden Finaltone zu bestehen, weil auf diesem der Tropus bei seinem Schlusse ruht. Doch ist hinzu zu fügen, dass neben diesem Finaltone auch ziemlich häufige Gefährten von ihm am Ende der Kommata und Kola vorkommen. Seine Gefährten aber (d. h. den Reperkussionston) hat jeder Ton nicht nur auf den Quinten; sondern auf den Quarten erfordert er für sich andere Gefährten . . . . Daher erheischen in den Satzgliedern (in particulis), die die Glieder des Gesanges bilden, fast immer die Kola oder Kommata solche Genossenschaften der Töne beim Auf- oder Absteigen, und diese sucht sowohl die Arsis (das Aufsteigen) wie die Thesis (das Absteigen) zu erreichen. Richtige Melodien (legitima mela) geben dafür Beispiele zur Genüge; betrachte z. B. dieses regelrechte Neuma (neumam regularem) das wir gerade zur Hand haben, das aus zwei Kommata besteht:

No - an - no - e - a - ne.

. . . Kola aber nennen wir die grösseren Glieder, die drei oder vier oder noch mehr Kommata in sich fassen, welche zugleich die bestimmte für sie bequeme Untergliederung darbieten. Die Kommata sodann, die unter sich im

1) Gerb. Scr. I. 181. Vergl. S. 159 (N. S. I. 92).

Aufsteigen und Sinken zusammenhängen, machen ein Komma aus. Doch kommen zuweilen Fälle vor, wo man ebensowohl von einem Kolon wie Komma reden kann." Hier wird deutlich genug ausgesprochen, dass die Kadenzformeln in einem ganz bestimmten Tonverhältniss zur Finalis stehen müssen und es wird gezeigt, dass in der Formel des Tropus oder Neuma die Andeutung für diese Kadenzen schon mit enthalten ist.

Die Formel des *Noannoeane* kehrt in der Musica enchiriadis mit nur geringen Abweichungen häufig wieder, z. B. in dieser Gestalt[1]:

No - an - no - e - a - ne.

Das ist nichts anderes als die Punkt- oder Kolon - Kadenz der Klagelieder [2]), erweitert durch den zur erforderlichen Finalis absteigenden Tongang *e* — *d*.

Dieselbe Tonformel (Neuma auch hier, wie öfter, genannt) hat aber auch das *Alleluia*, auf das die Mus. ench. bei ihrer Darstellung der Tonarten durchgehends exemplificirt, wie denn diese Tonformel für den Verfasser der Mus. ench. geradezu ein Paradigma ist, auf das als Textunterlage ganz unterschiedslos *Alleluia* und *Noannoeane* angewendet wird. Es hat also offenbar diese Tonformel eine ganz besondere Autorität für ihn. Wir dürfen wohl darin einen Nachhall der ursprünglichen Psalmodie erblicken, wo ja das Gruppen-Neuma — ähnlich wie in den Klageliedern auf den hebräischen Buchstaben - Namen — auf dem hebräischen Worte *Alleluja* ausgeführt wurde. Von den meisten anderen Schriftstellern des späteren Mittelalters aber wird als Text dieses Paradigmas das *Saeculorum Amen* benützt.

Die Musica enchiriadis führt nun das Paradigma durch alle Tonarten hindurch, indem einfach die Tonformel statt von a—d allmählich höher gelegt wird: h—e, c′—f, d′—g und dadurch die Tropen der übrigen Töne gebildet werden. Hier haben wir den nackten Vorgang der primitiven Kombination von Tonart und Psalmodie vor uns. Demgemäss sind denn auch die ausgedehnteren Beispiele, die der zweite Theil der Scholia zur Mus. ench. beibringt[3]), beschaffen, z. B.



In dieser primitiven, uns wohl-bekannten Weise gehen die Beispiele, welche der Verfasser als Paradigmata für das sogenannte Organum gewählt hat, — offenbar, weil gerade diese Melodie ihm als am meisten autoritativ galt.

In allen diesen Fällen erscheinen — was wohl zu beachten ist — die hier besprochenen Tonformeln keineswegs bloss als vorbildlich für die Psalmodie, deren dabei überhaupt garnicht Erwähnung geschieht; sondern sie werden als ganz allgemein-giltig hingestellt. Über die Psalmodie selbst besitzen wir eine eigene Abhandlung von Hucbald: Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis[4]), wo also die Lehre von den Tonarten ganz insbesondere der Modulation der Psalmen angepasst wird. Diese Lehre gilt, wie Hucbald selbst in der Einleitung erklärt, auch für die „grösseren Antiphonen,

1) Gerb. a. a. O. 179.
2) Siehe oben Seite 15 und 51 f. Vergl. auch N S. I. 4.
3) Gerb. Scr. I. 185 ff.
4) Gerb. Scr. I. 213 ff.

die nämlich im Eingange der Messe und am Ende zur Communion gesungen werden." Auch hier wird jedem der acht Töne als *Neuma finalis* oder *regularis* das *Noannoeane* vorangesetzt und dem Thema desselben gemäss jedes Mal das *Gloria et nunc et semper in secula seculorum amen* durch alle acht Töne in Noten durchgeführt.

Die Folgen dieser Übertragung der ursprünglichen Melodie in eine andere Tonart mussten naturgemäss für die Neumation tief einschneidend wirken. Denn dadurch erhielt ja jede einzelne Neume eine andere Bedeutung. Wo vorher ein Halbtonschritt stattfand, trat bei solcher Verschiebung der Melodie ein Ganztonschritt ein und umgekehrt. Die Bedeutung der Neumen änderte sich mit jeder neuen Tonart, die Zeichen waren nicht mehr eindeutig. Hierzu kam aber noch der wichtige und tiefgreifende Umstand, dass die verschiedenen Tonarten mit der Zeit jede ihren eigenen Duktus der Tonbewegung ausbildete. Nicht nur die Lage der Tropen innerhalb des Tonsystemes, sondern auch ihre Form wurde für jede einzelne Tonart charakteristisch ausgebildet. Während — wie wir sahen — das Neuma für jede Tonart ursprünglich dasselbe war, nur dass sich die Lage der Halbtöne bei den einzelnen Tonarten veränderte, ward allmählich dieser ursprüngliche Tropus für jede Tonart ein charakteristisch anderer, sodass man schon an den Tonwendungen des Tropus selbst ersah, welcher Tonart er angehörte, was bei den ursprünglichen Tropen des Hermanus Contractus, der Musica enchiriadis u. a. ohne besondere Bestimmung der Tonart nicht möglich war. Guido von Arezzo macht einen Vergleich zwischen Tropen und den Gesichts- und Charakterzügen der verschiedenen Nationalitäten (N S. I. 110). Aus der griechischen Musiktheorie schöpfte man die Lehre von dem Pathos der Tonarten, und so komponirte man für die eine Tonart in schreitenden gemessenen Tongängen, für die andere in hüpfenden jauchzenden Sprüngen[1]). Es wurde schliesslich strenge Forderung, sich dieser bestimmten, charakteristischen Wendungen für jede Tonart zu bedienen. Dadurch wurde natürlich die Tonschreibung des Neuma, die Neumation, ganz und gar mehrdeutig. Denn das Neuma, das in dem einzelnen Tone ein stufenweises Aufsteigen darstellte, bedeutete nun, auf einen anderen Modus angewendet, ein sprungweises Aufsteigen u. s. f. Das Lesen der Neumen ward dadurch gänzlich abhängig von den Tonformeln der acht Modi, die jeder Sänger durch den Usus gelernt hatte und die in verschiedenen Gegenden und zu verschiedenen Zeiten recht verschieden sind. Fast jeder Schriftsteller des 11. und 12. Jahrhunderts hat seine eigenen Tropen. Die Neumen waren so von diesem Usus abhängig, dass sie selbst Usus genannt werden[2]). Jeder deutete, je nach seiner Schule oder wohl gar nach seiner Meinung, die Neumen anders aus, und so erhoben sich denn überall jene bitteren Klagen über die Zersetzung der Tonschrift, von denen ich im ersten Theile der N. S. ausführlich gesprochen habe.

Vorzugsweise sind es aber fränkische Theoretiker, die diese Klagen führen. In Italien und Südfrankreich hatte man sich vor der immer mehr um sich greifenden Vieldeutigkeit der Neumen dadurch zu sichern gewusst, dass man die Zeichen cheironomisch nach Höhe und Tiefe ordnete, ein Verfahren, das ohne weiteres zur Linien-Neumation führte. Hierdurch haben sich namentlich die italienischen Neumen ihre Fähigkeit deutlicher Lesung erhalten, selbst gegenüber den buntesten und bewegtesten Melodien, die mit der

1) Gerb. Scr. II. 14a.
2) Johannes de Muris bei Gerb. Scr. III. 202.

Zeit aufgekommen waren. Im Frankenlande aber bediente man sich bis ins 13. Jahrhundert hinein der Neumen ohne jegliche Höhen-Anordnung. Die fränkischen Neumen bieten daher der Lesung so grosse Schwierigkeiten, dass sie jetzt nach unzähligen vergeblichen Versuchen für unentzifferbar angesehen werden.

Einer der grössten Fehler, der von allen Forschern bei ihren Entzifferungs-Versuchen ausnahmlos gemacht wurde, ist der, dass sie dabei von den fränkischen Neumen selber ausgingen, d. h. gerade mit der schwierigsten Aufgabe begannen.

Meist lauerte dabei der Gedanke an die Ursprünglichkeit des S. Gallener Antiphonares im Hintergrunde. Was es damit für eine Bewandtniss hat, habe ich gezeigt; ich habe aber auch nunmehr dargelegt, dass die Neumen — und zwar die fränkischen am meisten — ihren ursprünglichen Charakter, bestimmte Töne und Tonverhältnisse zu bezeichnen, unter dem Eindringen einer reicheren melodischen und völlig koncentischen Musik verlieren mussten. Ursprünglich nur recitativischen Gesangsweisen als Notenschrift dienend, waren die Neumen für ihre neue und ihnen fremde Bestimmung nur fähig, wenn neue Bezeichnungsmittel, wie Höhen - Anordnung und Liniensystem, hinzu traten. Wo dies nicht der Fall war, wie bei den fränkischen Neumen, da musste eine eingehende Theorie und Praxis vikarirend eintreten. Diese Theorie und Praxis muss man kennen, um sie zum Lesen der Neumen benützen zu können. Ohne sie bleiben die fränkischen Neumen so gut wie stumm, und deshalb konnte und kann auch das Neumen-Lesen nicht gelernt werden, wie man etwa die Mensural - Noten lesen lernt, bevor nicht die dazu gehörige Tradition der Kompositions-Lehre völlig klargelegt ist.

Leider ist ein Handbuch aller der einschlägigen Traditionen nicht auf uns gekommen, wohl auch niemals geschrieben worden. Dennoch finden wir sie verstreut und vereinzelt überall bei den Theoretikern, freilich häufig in einer für uns dunklen und oft räthselhaften Ausdrucksweise. Das macht die Entzifferung so überaus schwierig. Nimmt man dazu noch die überraschend schnelle Entwicklung der koncentischen Musik im 10.—12. Jahrhundert, die eine beträchtliche Verschiedenheit der Musik und der theoretischen Anschauungen in den verschiedenen Ländern und Gegenden und zu verschiedenen Zeiten mit sich brachte, so wächst die Aufgabe fast ins Ungemessene. Nicht ein System, sondern ein ganzer verwirrender Komplex in einander greifender Systeme scheint sich uns entgegen zu bauen, den zu beherrschen wir bisher wenigstens das Eine gewonnen haben: den festen Boden des geschichtlichen Urgrundes, aus dem alle diese neuen Systeme empor gewachsen sind. Die Psalmodie und ihr primitiv gefügtes Gerüst ist es, das wir als das Gerippe aller späteren Neumationen erkannt haben. Nicht willkürliche Neu - Erscheinungen sind die späteren Neumationen, sondern organische Gebilde, die sich um die Psalmodie krystallisirt haben. Die Regeln der Psalmodie können also in den späteren Neumationen nicht völlig vorloren gegangen, sondern sie müssen ihnen eingewoben und zu Grunde gelegt worden sein. Sie sind die Einschlagfäden des ganzen Gewebes.

Siebentes Kapitel.

Gegenseitiges Verhältniss der Neumen-Systeme.

Man kann mehrere unter einander in ihren Zeichenformen stark abweichende abendländische (lateinische) Neumen-Systeme unterscheiden, und zwar hat fast jedes Land seine besondere Neumation. Die wichtigsten sind: die italische (langobardische), provenzalische (südfränkische), fränkische (nord- und ostfränkisch, deutsch), spanische und irische. Von diesen giebt es dann wieder Spiel- und Abarten, je nach verschiedenen Zeiten und Gegenden.

Alle diese Systeme sind unter einander eng verwandt, der gemeinsame Ursprung aller ist gar nicht zu verkennen. Wie von dem lateinischen Alphabete sich die oft recht verschiedenartigen Buchstaben - Formen der westgothischen (spanischen), merowingischen, karolingischen, langobardischen Sprachschrift ableiten, so giebt es zu allen diesen abendländischen Neumen-Systemen nur eine einzige direkte Quelle: die **Ur-Neumation**, wie sie im Codex Amiatinus entgegentritt. Die Zeichen, die hier zur Verwendung kommen, sind dem alten Prosodien-System direkt entnommen, und kehren in allen Neumationen als Grundzeichen wieder. Aber die noch ziemlich schwankende Formgebung bewirkte auch eine Verschiedenheit der aus ihr hervorgehenden Neumen-Systeme. Erstens ist die Gestalt der Zeichen selbst im Codex Amiatinus nicht ganz fest; es werden nicht selten für die einzelnen Neumen zwei Gestaltungen des selben Zeichens verwendet und die Neumen zuweilen flüchtiger, zuweilen schärfer und eckiger geschrieben. So z. B. hat der Podatus einmal die eckige Form ⌡, ein anderes Mal die flüchtigere Gestalt ✓ oder ✓. Ebenso hat der Circumflex zwei Formen: ˀ) und ⁄ı, und so können wir hier eine zweite Parallele der Neumen mit der Sprachschrift anwenden. Wie in dieser sind in der Neumation des Codex Amiatinus doppelte Formen der Neumen vorgezeichnet: eine eckige, stark ausgeprägte, senkrecht stehende und scharf-kantige, kursive Form, und eine flüchtige, schrägliegende, mehr kritzliche und dünne, kurrente Form. Die Kursivform finden wir weiter ausgebildet: besonders in den italischen (langobardischen) Neumationen und, stark vereinfacht und uniformer gestaltet, in der provenzalischen Neumation. Die Kurrentform aber haben die übrigen Neumen-Systeme zu ihrer Grundlage.

Zweitens beobachteten wir ein Schwanken des Codex Amiatinus hinsichtlich der cheironomischen Höhen - Anordnung der Neumenzeichen. Bald werden die Zeichen nach Höhe und Tiefe der Töne höher und tiefer gruppirt, bald laufen sie unterschiedslos in einer Reihe neben einander her. Auch dieses Schwanken spiegelt sich in der grundsätzlichen Verschiedenheit der Neumen - Systeme wieder: die italische und provenzalische Neumation führt die cheironomische Anordnung der Zeichen ganz systematisch durch, die übrigen bedienen sich einer solchen räumlichen Stellung der Neumen nicht oder wenigstens

nicht prinzipiell. Am meisten zeigt sich bei letzteren noch in der fränkischen Neumation das Streben nach Cheironomie der Neumen. Hier sind nicht selten einzelne Gruppen von Zeichen ihren Tonhöhen gemäss räumlich geordnet, namentlich bei den Verbindungen von Punkt und Strich (wie Climacus, Scandicus, Salicus, ferner Pressus, Punkt mit Quilisma u. s. w., Formen die ich alle später besprechen werde). Aber dies geschieht doch nur bei Zusammenfassung mehrerer Zeichen zu einem Ganzen. Ausserhalb solcher Gruppen-Bildungen ist cheironomische Schreibung selten und bietet sich nur mehr gelegentlich.

Natürlich ist keine dieser Neumationen unwichtiger als die andere. Dennoch werden wir uns hier vor allem dem italischen und fränkischen System zuwenden. Diese beiden sind schon der Anzahl ihrer Denkmäler nach die Hauptvertreter der beiden Klassen von Neumationen. Ihrer bediente sich das Mittelalter am meisten und die Theoretiker sogar fast ausschliesslich. Im übrigen werden sich kaum grosse Schwierigkeiten bieten, die anderen Neumen - Systeme zu entziffern, sobald diese beiden Neumationen klar vor unseren Augen stehen.

Man kann sogar noch weiter gehen und sagen, dass die Erkenntniss des einen Neumen - Systems auch zum grössten Theile diejenige aller übrigen in sich fasst, da sie allesammt gemeinsamer Abstammung sind. Ich deutete schon oben auf den Fehler hin, den die Neumenforscher damit begingen, dass sie es bisher fast ausschliesslich auf die Untersuchung und Entzifferung der fränkischen Neumationen absahen. Wie aber die Existenz und Beschaffenheit des Codex Amiatinus beweist, kann man, geschichtlich gerechnet, das fränkische Neumen - System nicht als Ausgangspunkt für die anderen betrachten. Der wahre Erbe der ältesten Neumation des Amiatinus und ihre direkte Weiterbildung ist vielmehr, wie gezeigt, das **italische (langobardische) Neumen-System.** Wenn Romanus ein Antiphonar aus Rom nach S. Gallen brachte, so war es doch — wie sich von selbst versteht, — entweder in italischer Neumation geschrieben oder nach einer Vorlage in solcher Neumation gearbeitet. Die Vermuthung liegt nicht fern, dass sich Romanus für seine Reise ein Hand-Exemplar des Gregorianischen Gesanges angefertigt habe, das sich der möglichsten Knappheit befleissigte, um den Reisenden möglichst wenig durch seinen Umfang zu belasten. Die weitere Entwicklung der Amiatiner - Neumation hatte gewiss in den 90 Jahren, die inzwischen bis zu des Romanus Reise vergangen waren, ihre Fortschritte gemacht. Die Zeichen waren eckiger und grösser geworden, ein ganzes Antiphonar stellte also einen ziemlich umfänglichen Pergamentband dar; die Probe von italischer Neumation aus dem 9. Jahrhundert, die Gerbert in seinem Werke *De cantu et musica sacra* (Bd. II. Tab. XIII) aus einer Handschrift der Biblioteca Casanatense in Rom, neben anderen nicht viel jüngeren giebt, zeigt dies zur Genüge. Gestützt auf sein Gedächtniss und seine Kenntniss der Gesänge, — einen Ungeübten und Kenntnisslosen konnte der Papst zu so wichtiger politischer Mission nicht gebrauchen, — wird Romanus sein Hand-Exemplar, das ja nur ihm als Unterstützung zu seinem mündlichen Unterricht dienen sollte, so wenig weitschweifig gehalten haben, dass man es wohl als die Abbreviation eines italienischen Antiphonares ansehen kann. In diesem Sinne ist Nisards Vergleich der fränkischen Neumation mit der modernen Stenographie[1]) nicht ganz unzutreffend. Die Sängerschule von S. Gallen, die nach Romanus so herrlich emporgeblüht ist, bildete die

1) N. S. I. 21.

Tonschrift ihres Gründers gemäss den Bereicherungen des Gesanges weiter aus und verbreitete sie überall hin; aber der mündlichen Unterweisung hat diese Tonschrift nie entbehren können, eben weil sie unselbständig und nur ein ungenügendes Abbild ist einer italischen Vorlage, die autoritativ in sich selbständig, durch sich selbst verständlich war. Einer erfolgreichen Untersuchung des Prinzipes der fränkischen Neumation muss also eine Erforschung des Prinzips der italischen Neumation vorausgehen.

Was die italischen Neumen für das Verständniss der fränkischen besonders wichtig macht, ist die nachzuweisende unverkennbare Uebereinstimmung der wichtigsten Zeichenformen beider Systeme. Während aber die fränkische Neumation in ihrer jeweiligen tonlichen Bedeutung ein Buch mit sieben Siegeln zu sein scheint, ist bei der italischen durch die Höhen-Anordnung der Zeichen der melodische Faden leicht erkennbar. Somit sind wir in den Stand gesetzt die fränkischen neumirten Stücke mit solchen italischen in Vergleich zu setzen und an deren Hand zu prüfen, welche gleichzeitig oder gar früher entstanden und trotzdem für uns lesbar sind. Es bleibt nur die wenig schwierige Aufgabe zu lösen, dass man bis in die kleinsten Züge hinein genau die Entsprechungen der Zeichen italischer Neumation einerseits und fränkischer andererseits feststellt und die vorhandenen Abweichungen mit ihren Gründen klarlegt. Sobald man im Stande ist, jede fränkische Neumation in italische umzuwandeln oder sozusagen zurückzubilden, kann man jene ebenso leicht lesen als diese. Diese Methode der Umformung zu ermöglichen wird einen nicht unwesentlichen Theil unserer weiteren Aufgaben ausmachen.

Was die **provenzalischen Neumen** angeht, so bieten sie für unsere nächstfolgenden Untersuchungen weniger Interesse dar. Ihre Formen sind zu wenig differenzirt, um aus ihnen selbst mehr als den blossen melodischen Faden der Gesänge zu erkennen. Fast alle Zeichen der italischen Neumation werden hier in uniforme Punkte aufgelöst. Unterschiedslos laufen diese Punkte dahin, neben einander gestellt, über und unter einander gruppirt, und nur selten unterbricht diese Einförmigkeit ein oder das andere Zeichen von ein wenig charakteristischerer Gestalt. Die beste Gelegenheit zu einem massgebenden Vergleiche der italischen mit den provenzalischen Neumen bieten jene Partien in der jüngeren Neapolitaner Handschrift der Klagelieder Jeremiae dar, die in provenzalischen Punkt-Neumen geschrieben sind (vgl. oben S. 30), da der tonliche Inhalt hier wie dort genau derselbe ist. Man kann durch blosse Vergleichung feststellen, welche Zeichen der provenzalischen Neumation denen der italischen entsprechen. Indessen kann ich hier von einer solchen Vergleichung absehen, da Dom Pothier in seinen *Mélodies Grégoriennes* (1881. S. 69) die Zeichen der provenzalischen Neumation bereits genügend besprochen hat, und man ausser vielen Denkmälern provenzalischer Neumation auch ein gutes Facsimile aus den Klageliedern der jüngeren Neapolitaner Handschrift in der *Paléographie musicale* (Band II. Tafel 24) findet.

Was die **spanischen Neumen** betrifft, so haben spanische Gelehrte den Versuch gemacht, ihre Entstehung aus dem westgothischen Sprachalphabet abzuleiten. Ich habe an anderem Orte[1]) bereits diese Meinung zurückgewiesen. Wenn die spanische Tonschrift wirklich aus der westgothischen Sprachschrift ihren Ursprung genommen hätte, so würde sie auch nur in Spanien entstanden sein können, weil letztere nur dort bekannt und in

1) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Band IV. (1888) S. 274f.

Gebrauch waren. Da die spanischen Neumen aber mit den fränkischen eine unverkennbare Aehnlichkeit haben, so würden, falls jene Behauptung richtig wäre, die fränkischen Neumen von den spanischen abzuleiten sein. Ist dies an sich schon unwahrscheinlich, so widerspricht dem direkt die Thatsache, dass die spanischen Neumen erst im 10. Jahrhundert auftauchen[1]), die fränkischen aber zum mindesten nicht später auftreten und wahrscheinlich schon früher bekannt waren. Dass Verhältniss ist also eher umgekehrt. Sicher aber müsste erst nachgewiesen werden, dass Spanien zu jenen Zeiten überhaupt auf die übrigen Länder einen tiefer greifenden musikalischen Einfluss ausgeübt hat. Auch in dieser Neumenschrift besitzen wir die Klagelieder Jeremiae aus früher Zeit, nämlich aus dem 10. Jahrhundert, in einer Handschrift der Kathedrale zu Toledo.

Ueber eine spezifisch **englische Neumation** ist bisher nichts bekannt geworden. Die vortreffliche und reiche englische Sammlung von Neumenproben aus englischen Bibliotheken *The musical notation of the middle ages . . . prepared for the membres of the plainsong and mediaeval music society*[2]) lässt auch das Bestehen einer solchen nicht vermuthen. Dennoch hat England einen gar nicht unwesentlichen Antheil an der Geschichte der Neumen. Denn das älteste Denkmal lateinischer Neumation ist ja die Amiatiner-Bibel, deren Entstehung wir dem Iren Ceolfrid zu verdanken haben. Nachdem der Mönch Augustin als Missionar des Papstes Gregor I. das Christenthum, und um 680 der Archicantor der Peterskirche, Johannes, als Abgesandter des Papstes Agatho den römischen Gesang in England eingeführt hatten, wurde nach Bedas *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* (geschrieben gegen 731) der *cursus canendi* ebenso wie an S. Peter in Rom gehandhabt. Besonders waren es die irischen Mönche, die in musikalischer wie kirchengeschichtlicher Bedeutung direkt mit Rom konkurrirten und durch ihre Missionare und Gelehrten mehrere Jahrhunderte hindurch einen nachhaltigen Einfluss namentlich auf England und Deutschland ausgeübt haben. Der Archicantor Johannes war ein Zeitgenosse Ceolfrids, beider Schüler ist Beda, dessen Kirchengeschichte für die englische Musik eine wichtige Quelle ist, und dem man sogar — was sein musikalisches Ansehen beweist — zwei Bücher de musica[3]) zugeschrieben hat. Der irischen Schule entstammt u. a. auch der nur ein Menschenalter jüngere Alkuin[4]), dessen kleine Musikabhandlung zuerst von der Eintheilung der Tonarten in authentische und plagale Kunde giebt. Die Synode von Cloveshoe 747 sagt nun ausdrücklich: Die Festtage des Herrn sollen in allen Stücken, auch in Bezug auf Gesang „nach dem Exemplar gefeiert werden, das wir schriftlich von der römischen Kirche bekommen haben“, und die Litanien (litaniae, rogationes) sollen „nach der Weise der römischen Kirche“, an den drei Tagen vor Himmelfahrt aber „nach der Weise unserer irischen Vorfahren“ begangen werden[5]). Wenn also der römische Gesang und seine schriftliche Tradition für die irischen Klosterschulen

1) S. Riaño, Critical and bibliographical notes on early Spanish music. London 1887. S. 11 ff.

2) London 1890. Vgl. meine Besprechung dieses Werkes in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Band VI. (1890) S. 424 ff.

3) Abgedruckt bei Migne, Patrologiae cursus, Band 90.

4) Beda † 735, Alkuin * um 735.

5) S. Willibald Nagel, Geschichte der Musik in England, Th. I., Strassburg 1894 S. 19. — Mansi, Sacrorum conciliorum nova . . . collectio. Florenz 1765. — Bischof Hefele, Conciliengeschichte, Freiburg i. Br. Band III. 1859.

durchaus in erster Linie standen, so war doch — wie dies W. Nagel mit Recht besonders hervorhebt, — die Vorliebe für einheimischen Gesang unausrottbar, und ihr wurden selbst von den Synoden Konzessionen gemacht.

Wir finden nun die höchst interessante Erinnerung an eine eigene **Neumation der Iren** im 16. Jahrhundert. In den *Historical memoirs of the irish bards* von Joseph C. Walker (London 1786, Appendix No. 3, S. 29 ff.) theilt William Beauford in einem *Essay of the practical accents of the Irish* dieses eigenthümliche Neumensystem mit[1]). Es ist, wie alle Neumenschriften, nur für Gesang bestimmt. Die Original-Handschrift ist in Irisch und schlechtem Englisch im 16. Jahrhundert abgefasst. Der beliebten Leugnung alles dessen, was an Traditionen des alten Bardenthumes auf die Jetztzeit gekommen ist, kann ich mich diesen Mittheilungen gegenüber nicht anschliessen; denn die darin vorgetragenen Lehren setzen einen Einblick in die Grundlagen der Neumen-Geschichte voraus, den man dem 16. Jahrhundert gar nicht zutrauen kann, da sich damals Niemand um die Neumen bekümmerte, geschweige denn nach ihrem Ursprunge forschte. Es muss, wie ich näher zeigen werde, thatsächlich eine damals schon viele Jahrhunderte alte Ueberlieferung bestanden haben. Das alte irische Neumen-System ist nur ein Nachhall der Lehre von den antiken Prosodien.

Auch das irische Neumen-System kennt einen »Mittelton«, von dem aus es seine Tonbewegungen misst. Dieser Mittelton heisst *Ceol* (d. i. Ton) und bleibt meist unbezeichnet. Sein ursprüngliches Zeichen ist ein senkrechter Strich |. Von ihm aus steigen die Accente auf oder ab.

I. Klasse. 1. Der *Akut* oder *Ardceol* / zeigt ein Steigen vom Mitteltone aus um eine Terz an. (Doppelt gesetzt // bedeutet er das Steigen um eine Oktave).

2. Der *Gravis* oder *Basceol* \ deutet ein Fallen vom Mitteltone um eine Terz an (doppelt gesetzt \\ eine Sext). Mithin steht *Akut* zum *Gravis* im Verhältniss einer Quinte, und mit dem *Ceol* oder Mittelton geben beide einen Dreiklang an. Der Gravis steht stets auf der kürzesten Silbe des Wortes, die übrigen Accente aber auf der längsten.

3. Der *Circumflex* oder *Circeol* steht nur auf langem Vokal oder Di- und Triphthong und hat verschiedene Formen und Bedeutungen, je nach dem Vokal oder Diphthong, auf dem er steht. a) Die Form ∩ bezeichnet einen Terzensprung abwärts von der Tonstufe des Gravis an gerechnet (zuweilen einen Quartensprung). Das Zeichen steht auf *eu, iu, ao, oi*. b) Das Zeichen Λ bedeutet einen Terzensprung von der Tonstufe des Akut aus aufwärts (zuweilen einen Quartensprung); es steht auf *ieu, aoi, ei*. c) Die Form ↗ bezeichnet eine Tonbewegung vom Mittelton zur Oberterz auf- und zur Unterterz abwärts. Das Zeichen steht auf *ea*.

In diesen drei Zeichen des Akut, Gravis und Circumflex haben wir es mit der ersten Klasse der griechischen Prosodien, den **Tönen**, zu thun. Sämmtliche Zeichen sind uns bereits bekannt, es sind die nämlichen, als die jener drei antiken Prosodien. Vom Akut und Gravis ist dies ohne weiteres klar; das Circumflex-Zeichen hat drei uns ebenfalls bereits bekannte Differenzirungen: die runde (halbzirkelförmige) und die eckige (dachförmige), nebst einer abgekürzten dachförmigen Gestalt, der wir im Codex Amiatinus bereits begegneten, besonders in der Formel des aufgelösten Circumflex ↗• (vergl. z. B. oben Seite 11).

II. Klasse. Zu den Zeichen des Circeol werden auch folgende beiden offenbar fälschlich gerechnet: 4. ↗ bedeutet einen Sekundenschritt aufwärts; und 5. ‘| bezeichnet einen Sekundenschritt abwärts. Beide Zeichen sind ganz augenscheinlich nichts anderes, als die beiden Vertreter der **Spiritus** (Pneuma)-Gruppe. Das erste Zeichen ist der Spiritus asper des Codex Amiatinus (s. oben S. 7), und das zweite ist der Circumflex der unbetonten Silbe (s. ebenda). Ihre Bedeutung ist hier die gleiche, als im Amiatinus.

1) Fétis, Histoire générale de la Musique, Band IV. 1874. S. 379 ff. giebt davon eine ganz irrige Darstellung.

III. Klasse. Das irische Accent-System scheidet seine sämmtlichen Zeichen nur in zwei Klassen: in die Ceol's (Töne), die wir soeben besprochen haben, und in die *Annàl* (englisch *breath),* d. i. Athem, Hauch. In der letzten Gruppe haben wir es offenbar dem Namen nach mit den Spiritus (Hauch)-Zeichen des antiken Prosodien-Systems zu thun; der Bedeutung nach aber ist es vielmehr die antike Klasse der **Tempus** (Zeit)-Zeichen. Es hat also hier eine Verwechselung der ursprünglichen Klassifizirung stattgefunden: Die Zeit-Zeichen verloren ihren Namen, und nahmen dafür den der Hauch-Zeichen an, die sodann unter den Circumflex mit eingereiht wurden. Während die bisher besprochenen Zeichen über den Sprachsilben stehen, nehmen diese *Annàl* unter der Textlinie Platz, und zwar: 6. Das Zeichen der Länge ist, wie im antiken Prosodien-System, ein Querstrich –. Er bedeutet eine ganz ausgesprochene Länge, die längste Länge. Daneben giebt es noch ein Zeichen für eine Länge, die nur die Hälfte der ersteren bedeutet, in dieser Form ¬|. 7. Die Kürze bleibt unbezeichnet; das antike Kürzezeichen ᴗ oder O ist also in Wegfall gekommen. Daneben giebt es aber auch eine Kürze, die nur die Hälfte der ersteren enthält, mit dem Zeichen ⌒. Es scheint mir in diesen irischen Zeit-Zeichen der Keim zu den Figuren der späteren Mensur-Bezeichnungen für Longa ¬|, Brevis –, Semibrevis ◆ (aus O) und Minima ♩ zu liegen, eine Vermuthung, die musikgeschichtlich viel Wahrscheinlichkeit in sich birgt, wie ich an anderem Orte zeigen werde.

Bis in die kleinsten Züge hinein weist dieses irische Zeichen-System auf die antiken Prosodien zurück; aber was es besonders wichtig für unsere Untersuchungen macht, ist, dass wir in ihm das Mittelglied zwischen dem antiken Prosodien-System und den Neumen des Ceolfrid[1]) in der Amiatiner-Bibel zu erblicken haben: dieselben Zeichen in einer überraschend ähnlichen Formengebung und im wesentlichen mit derselben musikalischen Bedeutung hier wie dort. Es gebührt sich daher, diese Thatsache bei unseren folgenden Untersuchungen im Auge zu behalten.

Eine ganz merkwürdige Übereinstimmung mit dem irischen Zeichen-System zeigt folgendes lateinische Accent-System, das derselbe Beauford a. a. O. mittheilt[2]). Die Klasse der *Toni* wird hier in vier Zeichen geschieden: *Acutus, Modicus, Gravis, Circumflexus.* Der *Modicus* ist der Mittelton und wird bezeichnet mit einem senkrechten Striche |. Der *Akut* / steigt eine Terz über, der *Gravis* fällt eine Terz unter den Modicus. Ein Punkt bezeichnet das Steigen oder Fallen um eine Sekunde über oder unter den Akut oder Gravis, je nachdem der Punkt über oder unter diese Zeichen gesetzt wird. Man könnte also alle 7 Töne einer Tonleiter mit den beiden Zeichen Strich und Punkt in folgender Figur notiren: .\˙|˙/. Die Dreiklangstöne aufwärts wurden dargestellt durch die Figur \|/, abwärts durch die Figur /|\. Letztere Figur konnte man auch durch das runde Zeichen des Circumflex ⌒ ersetzen, erstere durch den dachförmigen Circumflex Λ. An Zeit-Zeichen (Pneuma oder Neuma genannt), die unter die Textsilben gesetzt wurden, hatte man vier: a) *Largus* (doppelte Länge) =, b) *Longus* (einfache Länge) –, c) *Brevis* ᴗ und d) *Semibrevis* (doppelte Kürze) O unter und ᴗ über der Textsilbe.

Bei dem Mangel der Quellen-Angabe für dieses lateinische System werden wir allerdings gut thun, es mit grosser Vorsicht aufzunehmen. Aber wir besitzen sogar ein positives und unverwerfliches Zeugniss dafür, dass jenes irische Zeichen-System nicht etwa eine fälschende Entlehnung oder Anlehnung an dieses angebliche lateinische ist.

---

1) Ein merkwürdiger Zufall, wenn nicht mehr, liegt in diesem Namen, denn er bedeutet nichts anderes, als »der Tönebewahrer«. Auffällig ist jedenfalls die Bezeichnung »Ceolfridus Anglorum« in der Weihinschrift des Amiatinus; sie scheint mir auf eine spätere Beilegung des Namens hinzuweisen, was in jener Zeit und bei jenem Volke etwas ganz gewöhnliches war.

2) Leider giebt der Verfasser keine nähere Auskunft über seine Quelle; er cirtirt öfter Guarinus Veronensis, de arte punctandi. Varino aus Verona, einer der bedeutendsten Humanisten, lebte 1370 bis 1460 und schrieb ein Compendium grammaticae graecae, gedruckt in Ferrara 1509. Oder sollte vielleicht ein Guarinus gemeint sein, den Joh. Cotto als *in musica subtilis* nennt (Gerb. Scr. 258b), von dem mir aber keine Schrift bekannt ist.

In einem alten Druiden-Werke findet sich nämlich folgende Stelle[1]), die um so wichtiger für vorliegende Frage ist, als diese Tradition aus dem französischen Welschland stammt. »Gott formulirte seinen Namen, als er ihn aussprechen wollte, in dieser Figur: /|\. Alle Dinge erhoben sich zum Leben (d. h. zum schriftlichen und dadurch ewigen Dasein), und in der Begeisterung ihres Daseins riefen sie immer und immer wieder: /|\. In diesen »drei Strahlen der Sonne« schrieb *Menryw ab Teirg Waedd* d. i. *Menu*, alles Wissen der Welt, nur den Namen Gottes lehrte er nicht, er schrieb ihn nur in den drei Sonnenstrahlen. Diese legte er dem ganzen bardischen Alphabete zu Grunde, das zuerst aus zehn Zeichen, später aus 16 Charakteren bestand. Dieser Name der Gottheit war ruhig und süss, er erklang melodisch[2]). In ihm ist alles Geheimniss (des Lebens und Gesanges) enthalten. Er ist unaussprechbar (eben weil er nicht gesprochen, sondern gesungen wurde), aber später legte man ihm die vokalische Bedeutung von O I U, auch O I O und O I W bei.«

So tönt es raunend zu uns herüber. Der Kern der mystischen Worte ist für uns jetzt leicht erkennbar. Denn dieses Schriftsymbol des unaussprechlichen Gottes /|\, das »süss und melodisch erklingt«, ist ja nach den nüchternen Mittheilungen jener Handschrift des 16. Jahrhunderts nichts anderes, als die Tonbezeichnung des Dreiklanges [Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel]. Den Kelten war, — nach einer Anzahl von verschiedenartigen Belegen muss man dies annehmen — der Akkord schon im frühen Mittelalter nicht unbekannt, und wenn man den Tönen später Vokale zum Singen unterlegte, so thaten das die christlichen Sänger mit ihrem A E U A und E U O U A E ebenfalls. Sicher verliert dieses Stück Druiden-Religion durch die musikalische Lehre von den irischen Prosodien an Mysticismus, und umgekehrt gewinnt letztere durch erstere an Glaubwürdigkeit. Beide Zeugnisse, unabhängig von einander aus der Überlieferung geschöpft, stützen sich gegenseitig. Zugleich geht aus beiden das hohe Alter der irischen Neumation klar hervor. Diese selbst aber ist eine Frucht der klassischen Bildung der früh-mittelalterlichen Mönche; ihre Grundlage ist das antike Prosodien-System und ihre Bestimmung und Bedeutung dieselbe, als die der Neumen.

Ihre Lehren, die Regeln Benedikts, ihren Gesang und ihre Schrift trugen die irischen und angelsächsischen Missionare nach Deutschland herüber. Während die Angelsachsen sich den stammverwandten Sachsen und Friesen zuwandten, sahen die irischen Mönche besonders in den Baiern und Allemanen den Gegenstand ihrer Kultur-Arbeit. Die grössten und vorzüglichsten Klöster am Oberrhein und in der Schweiz waren irische Gründungen. Fridolin, Gallus, Columban, Pirmin, Rupert, Emmeran, Korbinian — sie alle sorgten dafür, dass irische Bildung, irische Gesangskunst und Musik in Deutschland festen Fuss fassten. Die wichtigste Gründung dieser Art ist das Kloster S. Gallen, zu dem im Anfang des 7. Jahrhunderts Gallus den Grund legte. Bis ins 10. Jahrhundert hinein blieb das Kloster in steter Beziehung zum Mutterlande, und namentlich ist der Einfluss irischer Schreibkunst an den noch erhaltenen Handschriften der Stiftsbibliothek deutlich erkennbar[3]). Ein Wunder wäre es geradezu, wenn allein die Tonkunst und Tonschrift von irischem Einflusse unberührt geblieben wäre[4]). Dass die fränkische Neu-

1) Études historiques sur la poésie et la musique dans la Cambrie par Ernest David. Paris 1884. S. 26 ff.

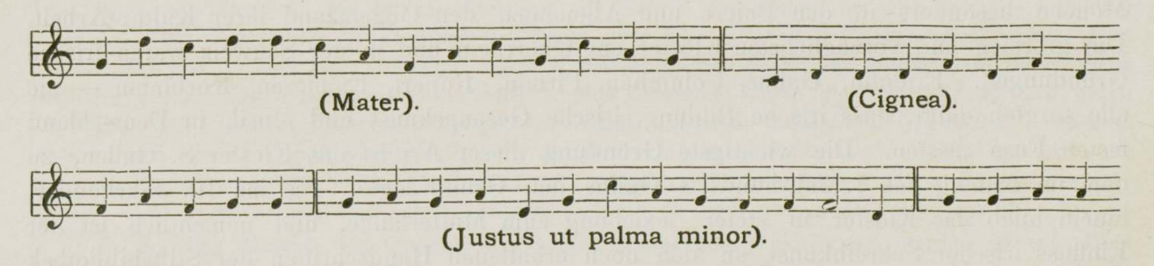
2) Man vergleiche dazu die Bemerkungen über das hebräische Neima (Süssigkeit und Neuma) N S. I. 31 f.

3) Vergl. Gustav Scherer, Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von S. Gallen, Halle 1875.

4) Als Kuriosum will ich hier einer eigenthümlichen Verwendung der Neumenschrift Erwähnung thun. Die Stiftsbibliothek von S. Gallen besitzt unter No. 242 eine Handschrift der *Aenigmata Aldhelmi.* Aldhelm, von dem wir auch einen Musiktraktat besitzen (in Migne's Patrologia abgedruckt), war Abt von Malmesbury in Essex († 709). Seine »Räthsel« sind in Hexametern abgefasst. Da in den Versen die

mation ihre endgiltige Ausbildung in den bairischen und allemanischen, also ursprünglich irischen Klöstern erhalten hat, vor allem aber in S. Gallen, steht ausser Zweifel. Wir haben aber nunmehr zwei beeinflussende Richtungen in der Entwicklung der fränkischen Neumation nachgewiesen: die eine von Italien, die andere von Irland ausgehend. Das fränkische Neumen-System trägt die Spuren dieser Einflüsse an sich. Was vor allem die irische Neumation auszeichnet, ist der Umstand dass, wie wir sahen, die Grundlage der irischen Zeichen ein akkordisches Verhältniss der Töne zu einander ist. Die Zeichen der Virga (als Acut, Mittelton und Gravis) stehen der Reihe nach im Terzenverhältniss zu einander, und ebenso bezeichnen die verschiedenen Formen des Circumflexes akkordische Tonbewegungen. Das ausgesprochene akkordische Wesen dieser Neumen kann nicht ursprünglich sein. Wenn auch die irische Volksmusik den Akkord kennen mochte, der Gregorianische Gesang kannte ihn nicht; dieser war vielmehr wesentlich auf diatonische Fortschreitungen gegründet. Aber der musikalische Gegensatz musste ins Ohr fallen, und wenn überhaupt die S. Gallener und andre fränkische Gesangs-Schulen von den Iren auch in musikalischer Hinsicht beeinflusst wurden, so musste gerade solch derber Gegensatz sich in dem Ergebniss dieses Einflusses bemerkbar machen.

In der That wird uns das im 11. Jahrhundert ausdrücklich bezeugt. Aribo Scholasticus sagt, die Langobarden (Italiener) lieben mehr ein stufenweises, diatonisches Fortschreiten beim Gesange, die Deutschen aber mehr die melodischen Sprünge[1]. Aber auch die kontrolirbaren Erzeugnisse praktischer Musik, wie namentlich die Sequenzen Notkers beweisen dies aufs Deutlichste. Neben akkordischen Sprüngen ist hier ganz charakteristisch, weil immer wiederkehrend, das stereotype Überspringen der unteren Stufe der Halbtonschritte (e, h), sodass ein kleiner Terzensprung entsteht. Hierfür nur wenige Proben aus der grossen Masse von Belegen[2]:



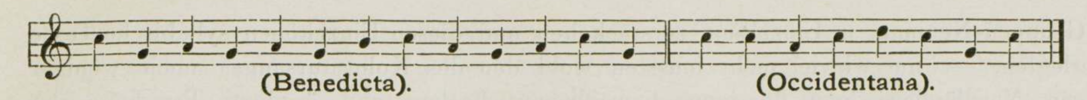
(Mater). (Cignea).

(Justus ut palma minor).

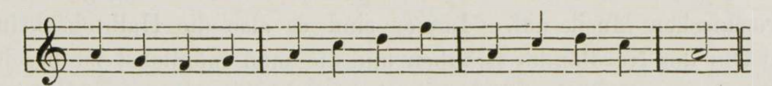
syntaktische Zusammengehörigkeit der Wörter nicht immer leicht zu erkennen ist, sind die getrennten zusammengehörenden Wörter jedesmal durch gleiche Neumen-Zeichen für den Leser oder Schüler kenntlich gemacht, sodass das ganze Werk aussieht, als ob es neumirt wäre; so beginnt es: Arbiter aetherio jugiter qui tegimine sceptra Lucifluumque simul coeli regale tribunal Disponis . . ., wo also zu konstruiren ist: Arbiter qui jugiter disponis — aetherio tegimine sceptra u. s. w. Anselm Schubiger, der in seiner »Sängerschule von S. Gallen« (No. 1. vergl. S. 6 f.) ein Faksimile davon bringt, erblickt darin in der That eine Neumation; wie man sieht, irrthümlicher Weise. Diese Verwendung der Neumen ist aber deshalb für uns nicht ohne Interesse, weil sich darin die syntaktische Natur der Neumen wiederspiegelt.

1) Gerb. Scr. II. 212b. Omnes (neumae) saltatrices laudabiles, et tamen nobis generosiores videntur, quam Langobardis; illi enim spissiori, nos rariori cantu delectamur. Aribo widmete sein Werk dem Bischof Ellenhard von Freisingen, der 1078 starb.

2) Nach Schubiger, Sängerschule von S. Gallen 1858, Exempla.



Man findet Belege dazu in jeder Sequenz Notkers fast ohne Ausnahme. Ganz besonders häufig aber sind Anfänge, wie dieser: denen wir sogleich weiter begegnen werden. Man weiss, das die irische und schottische Musik sich durch eben dasselbe Auslassen der unteren Halbton-Stufe auszeichnet und auf die sogenannte pentatonische Skala ihre Melodien aufbaut. Die älteste dieser Art, und wohl überhaupt die älteste bekannte gälische Melodie, aus dem Ende des 10. Jahrhunderts, weist die Pentatonik bereits in ausgeprägtester Form auf[1]):



Aber dieser Gebrauch scheint für die keltische Rasse überhaupt charakteristisch zu sein. Johannes Cotto (im 11. Jahrhundert) kennt diese Erscheinung und giebt darüber eine beachtenswerthe Erklärung ab[2]): „Oft geschieht es durch Ungeschicklichkeit der Sänger, dass sie unter anderen Verschlechterungen der Gesänge auch Halbtöne hervorbringen, wo sie nicht hingehören, und sie vernachlässigen, wo sie es nicht sollten. Freilich ist es bekannt, dass harte und ungebildete Menschenstimmen die Halbtöne so viel wie möglich vermeiden. Diejenigen aber, die biegsame Stimmen besitzen, ergötzen sich gerade an den Halbtönen am meisten, so sehr, dass sie zuweilen dort Halbtöne anbringen, wo man sie nicht anbringen dürfte, was in vielen Antiphonen des vierten Tones zu Tage tritt[3]).“

Wir wissen aus vielfachen Zeugnissen mittelalterlicher Schriftsteller, dass die fränkischen und gallischen Sänger nicht eben bewegliche Kehlen hatten und es ihnen sehr schwer fiel, den Gesang der Griechen und Römer nachzuahmen. Vogelkrächzen und Gänsegeschnatter, den Berg herabrollende Lastwagen u. a. Schmuckwörter lieferten den Südländern ihre Bezeichnungen für den fränkischen Gesang. Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, dass ein tief-einschneidender Unterschied zwischen südlichen und nordischen Sängern in der Ausführung des feineren Gesanges beruhte, wie er besonders von den Griechen ausgebildet worden war. Jene Tropen mit ihren ausgedehnten Koloraturen waren den nordischen Kehlen platterdings unmöglich zu singen. Wenn schon die Italier

1) Man sehe das Nähere in meinem Aufsatz Vierteljahrsschrift für Musikw. 1890. S. 425 ff.

2) Gerb. Scr. II. 258b. Kurz zuvor thut er jenes Guarinus Erwähnung, von dem oben (S. 68 Anm. 2) die Rede war.

3) Noch heute wird in der griechisch-slavischen Kirche beim Einstudiren der Gesänge auf den Halbtonschritt dadurch besonders aufmerksam gemacht, dass der Lehrer die Hand ballt, sobald ein Halbton eintritt, weil er schwieriger zu treffen ist. Joh. de Castro, Methodus cantus ecclesiastici graeco-slavici, Romae 1881 S. 36: Quoniam intonatio sonorum est res difficillima musicae, ideo opus est adhibere omnia media ad eam faciliorem reddendam. Sic ex. gr. quando canitur intervallum semitoni, quod suavius ac tritius est quam intervallum toni (quia distantia illius minor est quam huius) magister id notare faciet claudendo manum si occurrat semitonus, eamque aperiendo si occurrat tonus. Potest etiam levare manum progressive quando soni ascendunt, et demittere quando descendunt. Hier ist also ein ganzes System der Cheironomie vorhanden. Vergl. auch Franz Kuhlo, Über melodische Verzierungen in der Tonkunst, Charlottenburg (Berliner Diss.) 1896, S. 12.

die Gruppen-Neumata in Einzeltöne zerstückelten und diesen Einzeltönen syllabische Texte unterlegten, — um wieviel mehr mussten wohl den des Koloratursanges noch weniger fähigen Nordländern jene flüssigen, beweglichen, kecken und üppigen Tongänge der Griechen schwer fallen! Verhielten sich Pambo und Nilus und andre Konservative des früheren Mittelalters gegen die üppigen griechischen Troparien ablehnend aus Prinzip, so mussten die Franken aus Natur-Nothwendigkeit grossentheils darauf verzichten.

Selbst Odo von Clugny, der doch sonst griechischer Musikanschauung nicht abgeneigt ist, tadelt „die fehlerhafte und allzu kecke und überfeine Melodiebildung, die mehr Halbtöne erstrebt, als das gewöhnliche diatonische Tonsystem aufweist“ und meint, solches müsse man lieber verbessern als nachahmen. Nach zwei Ganztönen dürfte (im Tonsysteme) nichts andres folgen, als ein Halbton und nach einem Halbton nichts anderes, als zwei Ganztöne[1]). Hiermit lehnt sich Odo ganz nachdrücklich gegen das chromatische Wesen der griechischen Musik auf. Immer sind es also die Halbtonschritte, gegen die sich Kehle und Ohr der Nordländer sträuben und die man möglichst zu beschränken sucht.

Hier ist es nun wichtig, dass wir bei den Cisterziensern, die im Besitze der echten Tradition des altchristlichen Gesanges d. h. der Psalmodie zu sein behaupteten, folgende Regeln über die Psalmodie und die kleine Doxologie aufgestellt finden: Den Schluss des Seculorum gestalte man je nach dem Anfange der Antiphonen verschieden, damit sich die Antiphone besser an die Psalmodie anschliessen könne. So entstünden die verschiedenen Differenzen, die aber die Natur der Tonarten eher verwischten, als sie klar ausprägten. Eigentlich sollte für eine jede Tonart nur eine einzige „Differenz“ vorhanden sein[2]). (Dies bestätigt vollauf unsere im 5. Kapitel dargelegten Anschauungen). Bei den Komma-Kadenzen (hier puncta oder flexiones und metrum genannt) wird, wenn im Tonsystem unterhalb des Tonus currens (Dominante) ein Ganzton liegt, der Tonfall auf diesen gemacht; wenn aber ein Halbtonschritt unterhalb des Currens liegt, dann nimmt die Kadenz die Unterterz oder die Obersekunde zu Hilfe.

Auf dieser Regel beruht nun ein wesentliches Hilfsmittel für die Entzifferung der recitativischen Neumationen. Denn damit ist ausgesprochen, dass bei der Verlegung des Currens von *a* nach dem Tone *c* (oder *f*) sich auch die ganze Recitations-Melodie ändern musste. Nunmehr muss die Melodie des Recitatives:



z. B. im 3. und 8. Kirchentone sich verwandeln in die Melodie:

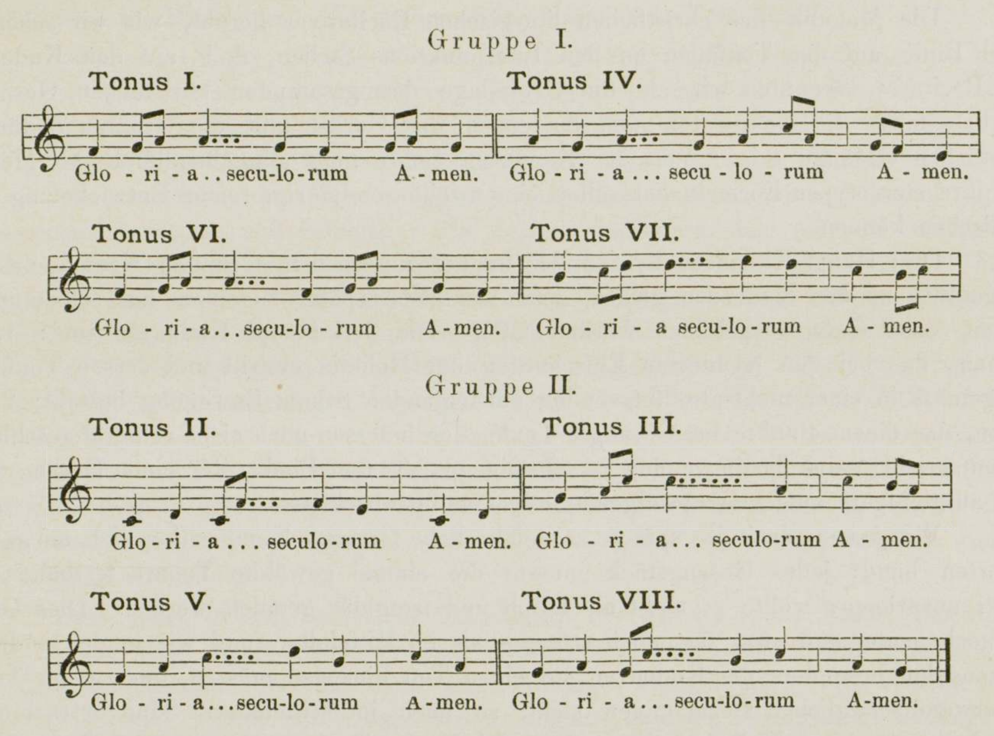


weil ja unterhalb des Currens der Halbtonschritt *h-c* liegt, der nicht in Verwendung treten darf.

1) Gerb. Scr. I. 272.

2) S. Bernhard (oder vielmehr sein Mitarbeiter Guido Augensis), De arte musica bei E. de Coussemaker, Scriptores II. 150 ff. Näheres siehe auch Utto Kornmüller im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1889. S. 6 ff.

Was hier klipp und klar ausgesprochen wird, findet sich in der Praxis schon lange vorher bei Hucbald und den übrigen fränkischen Theoretikern durchgeführt, wie ihre Beispiele der Psalmodie und des *Seculorum* beweisen. Man vergleiche die Formeln des Gloria in Hucbalds Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis, im Tonale des Elias Salomo und bei anderen mittelalterlichen Schriftstellern, oder auch im heutigen Graduale, und man wird überall dem Bestreben, dem Halbtonschritte auszuweichen, begegnen. Ich gebe im Folgelnden die Gloria-Formeln nach dem Tonale des S. Bernhard. Man kann gemäss der gegebenen Regel die Gloria seculorum sämmtlicher acht Kirchtöne in zwei Gruppen scheiden, in diejenige mit einem Ganzton und in die mit einem Halbton unterhalb des Tonus currens, welch letzterer natürlich ausgelassen wird:



Was für das liturgische Recitativ galt, das galt aber im Wesentlichen für allen späteren liturgischen Gesang, und so ist denn diese Regel von nicht geringer Tragweite für die Untersuchung der fränkischen Neumen. In der italischen Neumation sehen wir ein bestimmtes Gesetz dieser Art nirgends angedeutet. Die nächste Folgerung dieses, wie es scheint keltischen Gesetzes von der Vermeidung des Halbtonschrittes werden wir im Weiter-Verlauf unserer Studien zu ziehen haben.

Achtes Kapitel.

Die Kadenzen.

Die Melodik des christlichen liturgischen Recitatives beruht, wie wir sahen, in erster Linie auf den Tonfällen an den Interpunktions-Stellen, d. h. auf den Kadenzen. Das Recitativ erkannten wir als die Grundlage des gesammten christlichen Gesanges. Folglich muss die Lehre von den Kadenzen das Gerüst und die Grundlage für die christlichen Gesänge sein. Von der Kadenzen-Lehre geht alle abendländische Melodik aus; ihre stereotypen Formeln hat selbst eine zweitausendjährige reiche Entwickelung nicht verwischen können.

Drei Haupt-Kadenzen lernten wir kennen ausser dem Gruppen-Neuma, das nur uneigentlich zu den Kadenzen gehört, zum wenigsten später zu einem fast selbständigen *Finale,* einer *Coda* ausgebildet worden ist[1]. Die drei Haupt-Kadenzen sind: 1. das Komma, das bei den leichtesten Einschnitten der Melodie eintritt und dessen Tonformel demgemäss in einer nicht-abschliessenden aufsteigenden Stimm-Bewegung besteht; 2. das Kolon, das einem Punkte im Gesanges-Texte, der indessen noch nicht völlig abgeschlossen ist, entspricht; seine Tonbewegung ist absteigend; 3) der Punkt, der einen Gesang durch eine ausgiebigere auf- und absteigende Form völlig abschliesst.

Wir sahen, dass die spätere mittelalterliche Gesangs-Komposition sich an gewisse Tonarten band; jedes Gesangstück musste die einmal gewählte Tonart festhalten und scharf ausprägen, wollte es nicht als falsch und irregulär getadelt werden. Dies Gesetz gilt noch heute, und zwar fast noch strenger als im Mittelalter; und wie in der modernen Komposition besonders die Kadenzen auf einen Ton hinzielen müssen, der zu der Tonart in verwandtschaftlichen Beziehungen steht, so auch im Mittelalter. Man betrachte nur irgend eine moderne Volksmelodie, sei es Lied oder Tanz, und man wird finden, dass hier umsomehr eine strenge Regel herrscht, je volksthümlicher sie ist. Nicht zum wenigsten beruht gerade auf der Unregelmässigkeit der Kadenzirung der peinliche Eindruck einer unfasslichen Melodie. Eine Melodie kann noch so einfach und volksthümlich in ihren Tonbewegungen sein, sind ihre Kadenzen schlecht gewählt, so wird sie verschwommen und unklar erscheinen. Umgekehrt kann man sich die grössten Kühnheiten und üppigsten Ausschweifungen in den Tonbewegungen erlauben, ohne dass die Melodie unfasslich erscheint, falls man nur an den Einschnittstellen auf tonartlich

---

1) »*Cauda* oder *Finis* ist im Gesange eine gewisse Modulation, die zur Unterscheidung seines Tones und zur Befestigung seines Tenors (Currens) zu geschehen pflegt, sobald der Gesang geendet ist; und weil der Schwanz (cauda) das Ende eines Thieres ist und das Ende aus der Sache den Namen herzuleiten scheint, deswegen pflegt das Ende oder die Cauda der Final-Antiphon angefügt zu werden.« (Joh. de Muris bei Gerb. Scr. III. 229b).

charakteristische Töne kadenzirt. Gesetz alles regulären Gesanges und aller eurhythmischen Melodie ist also: die Kadenzen sind an tonartlich charakteristische Töne gebunden, alles übrige ist von freierer Bewegung. Dies sehen wir auch an den Varianten der Volksmelodien und den Variationen der Kunstmusik; nicht sowohl die eigentliche Melodie, ihre Tongänge, werden hier streng festgehalten, als vielmehr (ausser ihrem Rhythmus) ihre charakteristischen Kadenzen. Wer jemals die Gelegenheit hat, eine künstlerisch veranlagte Volksmusik-Kapelle, wie z. B. ein Zigeuner-Orchester, ihre Stücke ohne Noten einüben und ausführen zu hören, dem wird es nicht entgehen, dass hier die Kadenzen allein es sind, die in das Chaos von melodischer Willkür und diskantisirend durch einander schwirrenden Tonbewegungen Ordnung schaffen. So also auch im Mittelalter. Wir haben dafür eingehende Zeugnisse.

Odo von Clugny erklärt (Gerb. Scr. I. 257 f.): „Die Distinktionen d. h. die Stellen, wo wir im Gesange pausiren und durch die wir den Gesang gliedern[1]), müssen selbstverständlich in jeglicher Tonart auf eben denselben Tönen enden, mit denen der Gesang dieser Tonart begonnen werden kann, und zwar wird gewöhnlich jede Tonart dort, wo sie am besten und oftesten beginnt, auch ihre Distinktionen am besten und angemessensten beginnen und beenden. Die Meister überliefern, dass mehrere Distinktionen auf demjenigen Tone enden müssen, der den Kirchenton beschliesst (d. h. auf der Finalis), damit man, wenn mehrere Distinktionen auf irgend einen andern als auf ihn fallen, nicht etwa glaube, dass nun in jenem (andern Tone) auch der Gesang schliesse und so von der Tonart, zu welcher sie gehören, abzuweichen veranlasst wird. Denn schliesslich gehört doch ein Gesang am meisten derjenigen Tonart an, auf welchen sich seine Distinktionen am häufigsten beziehen. Aber auch die Anfänge findet man am besten und angemessensten auf eben dem Tone, der den Gesang beendet. (Folgen Antiphonen-Beispiele). Du siehst also, dass in einem regelrechten Gesange mehrere Distinktionen in seinem (seine Tonart bezeichnenden) Tone beginnen und schliessen, damit der Gesang auf dem gleichen Tone anfange und endige.“

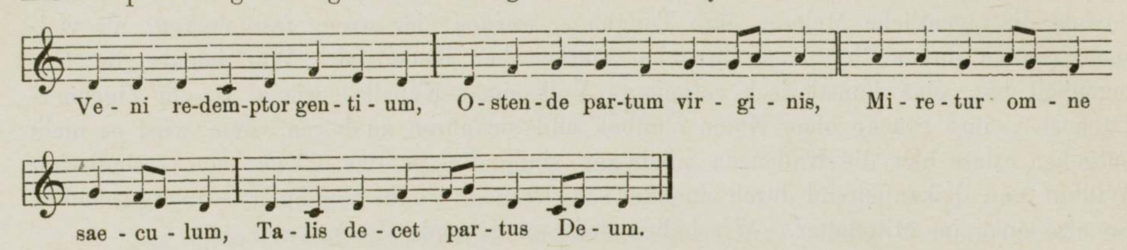
Dass jeder in sich vollendete Gesang mit der Finalis seiner Tonart abschliessen muss, ist für das ganze Mittelalter und darüber hinaus unumstössliches Gesetz. Aber auch die Distinktionen oder Abschnitte eines Gesanges endigen nach Odos Worten häufig auf dieser Finalis. Guido von Arezzo fordert sogar, „dass gute (sorgsame) Gesänge ihre Distinktionen meistentheils auf der Finalis ausgehen lassen sollen,“ und er bezieht sich dabei ganz ausdrücklich und ausführlich auf die sprachliche Syntax; und später kommt er nochmals darauf zurück: man solle merken, „dass auf dem Haupttone, d. h. auf der Finalis fast alle Distinktionen ausgehen, wenn sie nicht einen verwandten Ton statt ihrer erwählen; auch dass der nämliche Ton, in welchem alle Neumen schliessen oder wenigstens mehrere Distinktionen endigen, zuweilen auch der Anfangston sei, — wie der Wissbegierige beim Ambrosius finden kann[2]).“

---

1) Auch Guido von Arezzo u. a. definiren *distinctio* als »einen Abtheil oder ein Glied, d. h. eine passende Stelle für das Athemholen«; es wird durch mehrere Neumata gebildet und aus ihnen zusammengesetzt, wie die Wörter aus Silben oder die Verse aus Versfüssen. Micrologus Cap. XV. — Später hiess die Pause und schliesslich das Pausenzeichen selbst »Neuma«.

2) Micrologus Cap XI und XV. Gerb. Scr. II. 12a. 16b.

Gerade der Hinweis auf Ambrosius ist sehr am Platze, denn nichts könnte lehrreicher für unser Thema sein, als die Hymnen des Ambrosius. Hier herrscht eine Regelmässigkeit der Kadenz-Bildung, wie sie vollkommener kaum gewünscht werden kann. Als Beispiele mögen einige der ihm zugeschriebenen Hymnen dienen:



Die Melodie gehört dem ersten authentischen Kirchentone an, hat also *D* zur Finalis und *a*[1]) zum Reperkussionston (Dominante). Das Gedicht ist ein jambischer Vierzeiler; dem entsprechen zwei Paar Glieder (Distinktionen) der Melodie. Das erste Paar beginnt mit der Finalis *D* und schliesst auf der Dominante *a*; das zweite Paar fängt umgekehrt mit der Dominante *a* an und endet auf der Finalis *D*. Im übrigen beginnt und schliesst jede Distinktion mit *D*. Genau den gleichen Bau weist der nächste Ambrosianische Hymnus auf[2]):



Hier hat der transponirte 2. Kirchenton Statt, mit *G* als Finalis und *b* als Reperkussionston. Das erste Paar der vier Distinktionen schliesst mit dem Reperkussionstone *b*, das zweite mit der Finalis *G*. Sonst ist durchgehends Anfangs- und Endton der Distinktionen die Finalis.

Diese Beispiele beleuchten die Angaben Odos und Guidos aufs hellste, legen aber auch gleichzeitig Zeugniss dafür ab, dass die Lehre von den Kadenzen keineswegs auf die recitativischen Formen des mittelalterlichen Gesanges beschränkt ist, sondern sogar die koncentische Hymnodie beherrscht. Die Kadenz des ersten Paares der vier Distinktionen im letzten Beispiele entspricht dem Komma des Recitatives und steigt zur Dominante (Reperkussionston, Currens) der Tonart auf; die Kadenz aber des zweiten Paares, die die ganze Strophe abschliesst, entspricht dem Kolon des Recitatives und fällt zur Finalis hinab. Nach den Kadenzen richten sich die Anfänge: nach dem Komma folgt als Anfangston einer Distinktion die Dominante, nach dem Kolon aber (ebenso wie im Anfange der ganzen Strophe) steht die Finalis.

1) Ich rechne hier wie auch sonst meist mit der mittelalterlichen Verwendung der Tonbuchstaben, weil diese für unsere Materie ungleich bequemer sind, als die moderne Bezeichnung.

2) Entnommen einer Handschrift mit Linien-Neumation des 11.—12. Jahrhunderts in der National-Bibliothek in Neapel.

Auch Berno von Reichenau (Gerb. Scr. II. 74b) lässt sich hierzu vernehmen:

»Zu bemerken ist, dass immer zwischen den oberen und unteren Finalen durch das Quinten-Verhältniss eine solche Übereinstimmung herrscht, dass gewisse Melodiephrasen *(mela)* in ihnen fast regelmässig endigend befunden werden . . . Dieses Bündniss der Verwandtschaft herrscht zwischen *D* und *a*, *E* und *h*, *F* und *c*, *G* und *d*. Auch mit den unteren Quarten und einigen Quinten haben sie ein ähnliches Verhältniss, obgleich sich dies mehr auf die Anfänge jener (Melodiephrasen), als auf das Ende zu beziehen pflegt. Es kommt auch wunderbarer Weise vor, dass die Finalen nicht nur, wie wir sagten, auf den Quintstufen ihre Genossen haben, sondern auch auf den oberen Quartstufen, sodass die Glieder der Melodien, welches die Cola und Commata sind, nach ihrer Hebung und Senkung ebenso in Quarten, als in Quinten zu ihren Finalen in Beziehung stehen.«

Aribo Scholasticus (Gerb. Scr. II. 203b): »Die Finalis ist mit Recht der Hauptton (Principalis), da er Ende und Abschluss jeder Melodie ist. Zuweilen aber bilden auch die Quint-Töne der Finalen Anfang und Ende der Distinktionen.«

Am ausführlichsten handelt Engelbert über die ganze Frage in den sechs letzten Kapiteln seiner *Musica*[1]), woraus ich hier, die reichlich eingestreuten philosophischen Betrachtungen hinweglassend, das für uns Brauchbare in möglichster Kürze wiedergebe:

Zweck des künstlichen und regulären Gesanges ist, das Ohr zu ergötzen. Ein Gesang kann aber vom Ohre nur erfasst werden, wenn man ihn gut gliedert. Deshalb muss jeder reguläre Gesang vor allem eine richtige Gliederung (debita distinctio) haben. Distinktion ist der Einschnitt und die Pause im Gesange nach dem Aushalten eines solchen Tones, der mit der Finalis konsonirt (Distinctio igitur in cantu regulari est divisio cantus sub vocis illius tenore et pausa, quae magis consona fuerit fini). Die Finalis ist aber dasselbe, was Aristoteles die *Media* nennt, von der ein Gesang ausgeht und auf die er immer wieder zurückkommt (vgl. N S. I. 83). Mit ihr konsoniren diejenigen Töne, welche im Quarten- oder Quinten-Verhältnisse auf- oder abwärts zu ihr stehen. Diese schliessen die Distinktionen ab, wobei der letzte Ton je nach Länge der Distinktion kürzer oder länger ausgehalten, und zuletzt eine Pause gemacht wird.

Zwischen Anfang und Ende eines Gesanges giebt es vier solcher Einschnitte oder Pausen (puncta, fines), wo die Distinktionen ihren natürlichen Platz finden: 1. die Pause nach dem Aufsteigen von der Finalis aus, 2. die Pause nach dem Absteigen von der Finalis aus, 3. die Pause nach der Reperkussion beim Beginne eines Gliedes (einer Distinktion), 4. die Pause nach der Rückkehr zur Finalis. Ungebildete Sänger freilich machen ihre regellosen und willkürlichen Pausen und Distinktionen da, wo es ihnen gerade gefällt.

Eine Distinktion kann gross oder klein sein. Engelbert nennt sie auch die erste (grosse) und zweite (kleine) Distinktion. Die grosse hat Platz: 1. am Ende der Rückkehr zur Finalis, 2. am Ende des Aufsteigens oder Absteigens von der Finalis aus zu seiner Quart oder Quinte, sei es, dass das Auf- oder Absteigen stufenweise oder springend (je nach der Eigenthümlichkeit der betreffenden Tonart) geschieht. — Die kleine Distinktion, besser Subdistinktion genannt, hat Statt in der Reperkussion (bei der Wiederholung) oberhalb oder unterhalb (der Finalis) nach einem Tone, der entweder mit der Finalis selber oder mit einem der Finalis quart- oder quint-verwandten Tone konsonirt (d. h. im Verhältniss einer Sekunde, Terz oder reinen Quart und Quint steht), solange bis der Gesang zur Finalis oder einem der letzteren Töne zurückkehrt.

Es folgen als praktische Beispiele für den 1.—3. Kirchenton Zergliederungen von Antiphonen in ihre Distinktionen. Ton I: Die Antiphone steigt auf von D nach a (grosse Distinktion) wendet sich zur Finalis D zurück (grosse Distinktion) und kehrt abermals zur Finale (grosse Distinktion), um damit zu endigen. — Ton II: Die Antiphone kehrt zum ersten Male zur Finale D zurück (gr. Dist.), wendet sich zum Tone C (kleine Distinktion), steigt nach G auf (grosse Distinktion). — Ton III: Grosse Distinktion auf c, grosse[2]) Distinktion auf Finalis E, kleine Distinktion auf G (springend erreicht). — Ähnlich bei den übrigen Tonarten, auch bei längeren Antiphonen und Gesängen.

---

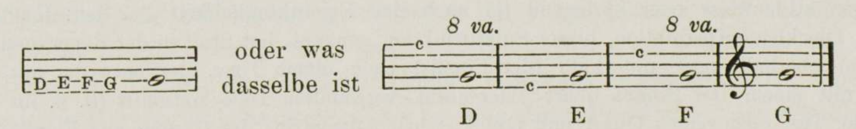
1) Gerb. Scr. II. 365 ff.

2) Der Text hat, wohl fälschlich, *secunda,* also kleine Distinktion.

Gross heissen die Distinktionen, weil bei ihnen die grösseren konsonanten Intervalle, von der Finalis aus gerechnet, zur Verwendung kommen (nämlich Quint und Quart); klein heissen die anderen Distinktionen, weil hier die kleineren Konsonanzen der Finalis (Sekunden und Terzen) sich geltend machen. Bei den grossen Distinktionen wird der letzte Ton länger ausgehalten, als bei den kleinen, am längsten aber bei der Schlussnote (Finalis). Dem entsprechend wird auch die der Distinktion nachfolgende Pause gedehnt. Dies verlangt schon Guido von Arezzo; ein grosser Fehler ist das Singen ohne diese proportionirten Dehnungen der Distinktions-Schlussnote und der ihr folgenden Pause. (Vgl. unten Kap. X).

Nach all diesen Zeugnissen kann es kein Zweifel sein, dass beim Neumiren, d. h. beim Komponiren und Aufschreiben von Gesangs-Kompositionen, ganz bestimmte Gesetze der Melodiebildung zu beobachten waren, wollte man ein gebildeter Musiker sein. Freilich gab es damals ebenso gut wie heute Ignoranten und eitle Komponisten und Sänger, die sich dieser Regeln absichtlich oder aus Unkenntniss überhoben. Der Natur nach waren diese wahrscheinlich sogar in der Überzahl, und deshalb werden wir nicht alle Neumationen mit den gleichen Augen betrachten dürfen. Es wurde namentlich im 11. und 12. Jahrhundert unendlich viel komponirt und neumirt, und naturgemäss gab es auch darunter eine Unmenge musikalischen Schundes, bei dem wir nun und nimmermehr Regel und Ordnung finden werden. Daher hiess es damals von einem Komponisten, den man als einen tüchtigen und gebildeten bezeichnen wollte: *regulari et suavi musicae modulatione neumatizavit.* Man legte grossen Werth auf den *cantus regularis*, d. h. den nach den Gesetzen der Distinktion regelrecht und kunstgemäss komponirten Gesang. Deshalb müssen auch wir bei Beurtheilung damaliger Kompositionsweise grosse Vorsicht walten lassen und prüfend die richtige Auswahl treffen. Dies sei vorausgeschickt, um ungerechte Forderungen an unsere Entzifferungs-Versuche abzuwehren.

Bei der Entzifferung regulärer Gesänge werden wir also vor allem die Distinktionen ins Auge fassen, denn hier müssen wir in erster Linie — gleichgiltig welche Neumen auch vorliegen, — bestimmte Töne wiederfinden. Vor allem ist es ein für alle Mal ausgemacht, dass der letzte Ton eines Tonstückes die Finalis seiner Tonart ist. Freilich gab es 8 Tonarten; aber gleichviel, welche auch vorliegen möge, die Finalis konnte immer nur einer der Töne *D E F G* sein[1]). Da wir nicht von vornherein wissen können, welcher von diesen Tönen gerade zutrifft, so können wir uns damit helfen, dass wir vorläufig einer Linie unseres Liniensystems alle 4 Töne zugleich als Schlüssel vorschreiben:



Wir werden sodann den Gesangstext seiner syntaktischen Gliederung nach in Distinktionen zerlegen und dabei Kolon und Komma je nach der Schwere der Interpunktion wohl unterscheiden. Als Schlussnoten der Kolon-Glieder werden wir sodann entweder (und zwar meistentheils oder wenigstens sehr häufig) die Finalis selbst finden, oder aber deren Quinte und Quarte ober- oder unterhalb. Unterhalb der Finalis können Quinte und Quarte nur bei plagalen Tonarten vorkommen, Quinten oberhalb nur bei authentischen.

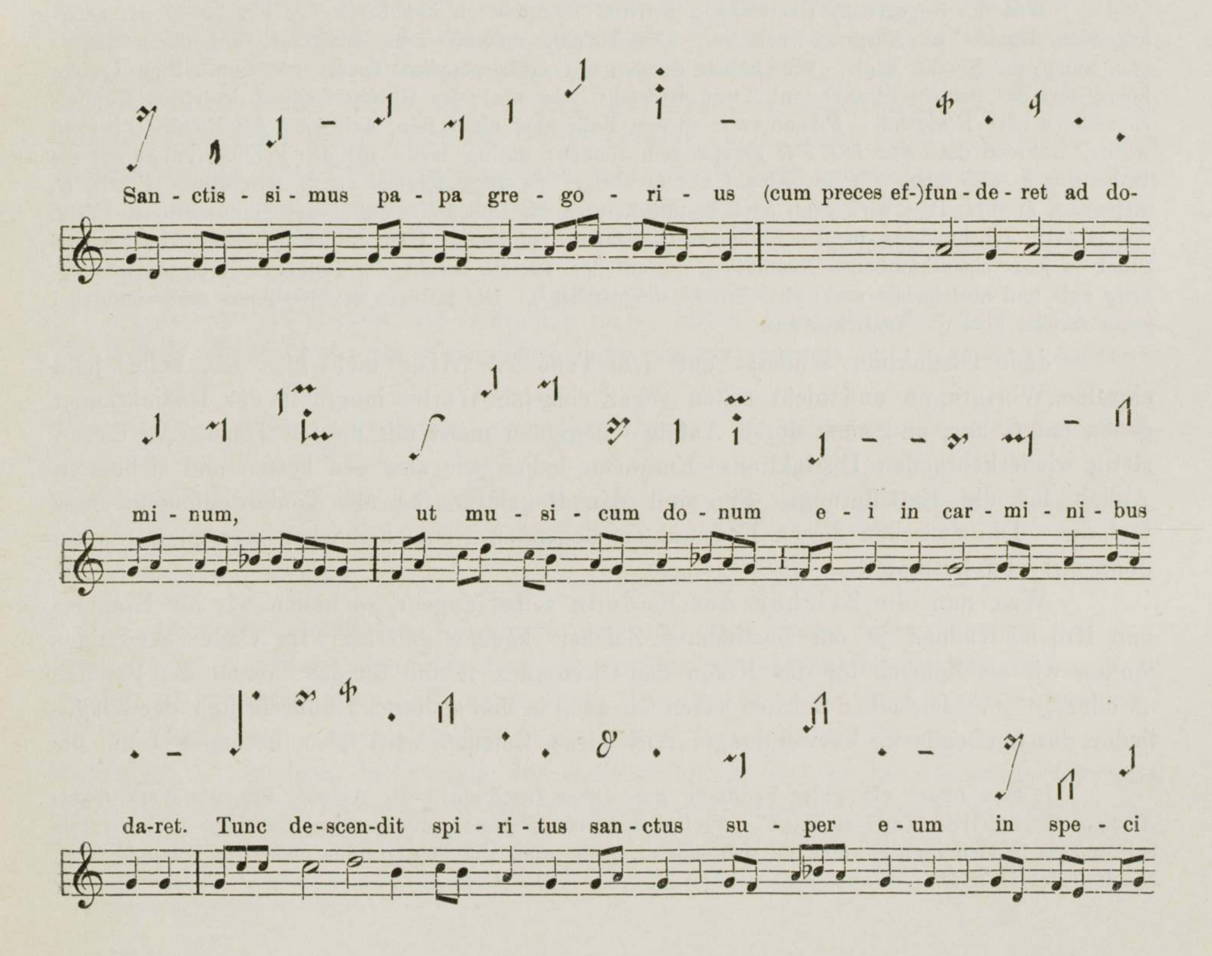
---

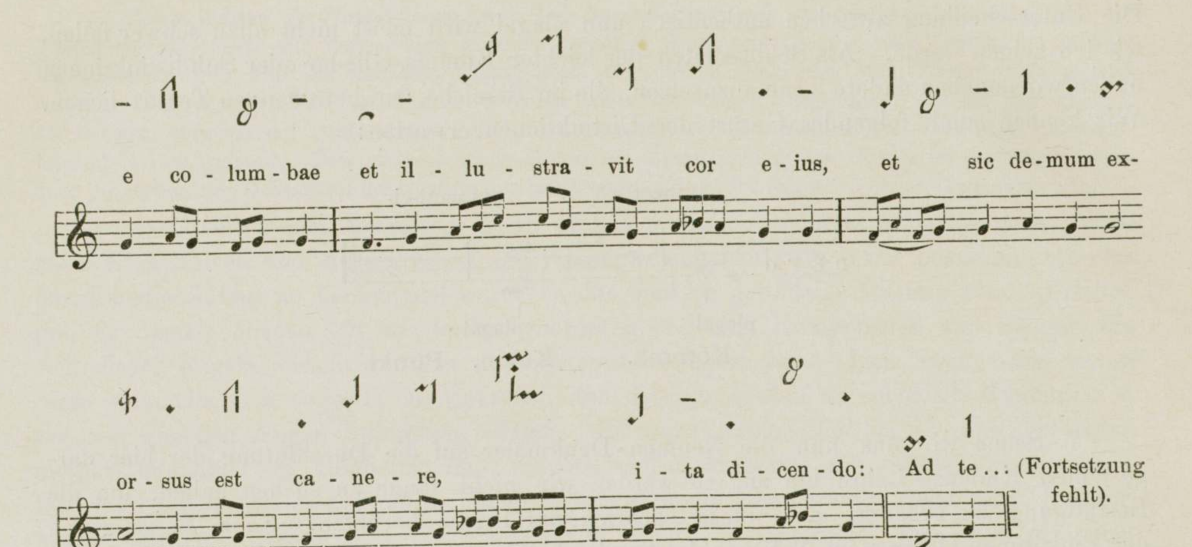
1) Dass auch schon im früheren Mittelalter die Melodien häufig »transponirt«, d. h. eine Quinte tiefer oder Quarte höher gesetzt wurden, ist hier gleichgiltig. Denn dabei wurde durch Anwendung des *b molle* (unsere b-Vorzeichnung) dafür gesorgt, dass die Tonverhältnisse an sich unverändert blieben.

Die Unterscheidung zwischen authentisch und plagal wird meist nicht allzu schwer fallen, wie ich zeigen werde. Als Schlussnoten der leichten Komma-Glieder oder Subdistinktionen haben wir daneben andere Töne anzusetzen, die im Bereiche der betreffenden Tonart liegen. Wir können somit folgendes Gerüst der Distinktionen erwarten:



Sehen wir uns nun die Neumen-Denkmäler auf die Durchfürung der hier dargestellten Kadenz-Lehre hin an, so werden wir nicht lange zu suchen haben, um die Bestätigung zu erhalten, dass diese Theorien auf Praxis beruhten. So z. B. ist gleich der Einleitungs-Gesang am Anfange der bereits besprochenen Urbians-Handschrift No. 602 ein guter Beleg dafür. Der Text ist uns schon aus N S. I. 18 bekannt.





Was die beigegebene Übertragung betrifft, so muss ich hier bereits die Ergebnisse der nachfolgenden Kapitel in Anspruch nehmen. Die Melodie umfasst acht Tonstufen, auf deren vierter (von unten) die Finalis liegt. Wir haben es also mit einer plagalen Tonart zu thun. Eine Quarte höher liegt der Schlüssel-Punkt (auf **Tunc** descendit), der nach den Untersuchungen des elften Kapitels entweder *c* oder *F* anzeigt. *F* kann es in diesem Falle aber nicht sein, weil sonst die Finalis *C* heissen würde, während doch nur *D E F G* Finalen sein können; mithin bleibt für den Schlüsselpunkt nur die Bedeutung *c*, also auch für die Finale nur G übrig. Es liegt folglich der 8. Kirchenton (Finalis *G*, Repercuss. *c*) vor. Dies wird denn auch bestätigt durch die Linien-Neumation der Handschrift c. IV. 2. des 11.—12. Jahrhunderts in der Biblioteca Casanatense zu Rom. Hier findet sich Blatt 71b dasselbe Stück in jener eigenthümlichen Neumation, die auf dem Prinzip beruht, die Tonhöhen durch orgelpfeifenartig auf- und absteigende senkrechte Striche darzustellen[1]). Die farbigen Schlüssellinien schliessen dabei jeden Zweifel über die Tonhöhen aus.

Jede Distinktion schliesst auf dem Tone *G*. Aber nicht blos das, selbst jede einzelne Wortgruppe und nicht selten sogar einzelne Wörter innerhalb der Distinktionen gehen auf *G* aus, und auch deren Anfänge beginnen meist mit diesem Tone. An diesen stetig wiederkehrenden Distinktions-Endtönen haben wir also den besten und sichersten Anhalt für die Entzifferung. Sie sind der Regulator für alle Tonbewegungen einer Melodie. Die zwischen diesen Endpunkten liegenden Neumen-Zeichen werden durch sie kontrolirt und bestimmt.

Was nun die Zeichen der Kadenz selbst angeht, so haben wir für Komma- und Kolon-Kadenz je ein bestimmtes Zeichen kennen gelernt. Im Codex Amiatinus fanden wir als Zeichen für das Kolon den Circumflex ⋀ und für das Komma den Podatus J oder ✓ ✓. Dieselben Zeichen sahen wir auch in den späteren Handschriften der Klagelieder durchgehends in Verwendung. Auf diese Zeichen wird also in erster Linie die

---

1) Man findet ein gutes Facsimile aus dieser Handschrift in Antonio Brandi's Werk *Guido Aretino*, Firenze 1882, Tafel zu S. 345. Proben derselben Notation, die übrigens besonders in Nonantola bei Modena in Gebrauch gewesen zu sein scheint, giebt auch die Paléographie musicale, Solesmes 1891, No. 9, Tafel 11 und 12.

musikalische Lehre von den Distinktionen Anwendung finden. Sie sind die Träger der Interpunktion und werden sich vorzugsweise am Ende der Distinktionen einstellen.

Obiges Beispiel wendet scheinbar nur eine, nämlich die absteigende oder Kolon-Kadenz an, die mit der Finalis *G* endigt. Will man noch Unter-Distinktionen machen, so wird man die Komma-Kadenz erblicken. Die Distinktionen sind hier freilich alle schon so kurz, dass für Subdistinktionen nur wenig Platz ist, es sei denn, dass man ganz kurze Satztheilchen und selbst einzelne Wörter als Distinktionen behandeln will. Das Zeichen dafür ist der Podatus J oder ✓. In der That finden wir im obigen Beispiele den Podatus in dieser Weise angewendet; und zwar handelt es sich dabei meist um je das erste Wort einer Distinktion, das mit dieser Komma-Kadenz auslautend gewissermassen vor das Ohr dahingestellt wird wie eine These. Ein gutes Beispiel dafür bietet die Neumation auf S. 79. Hier ist die Kadenz-Bildung wie folgt: *Sanctissimus* (Komma) *papa Gregorius* (Punkt), *cum preces effunderet ad dominum* (Punkt, kurzes Gruppen-Neuma): *ut musicum donum ei* (Komma) *in carminibus daret* (Kolon). *Tunc* (Komma) *descendit spiritus sanctus super eum* (Kolon), *in specie* (Komma) *columbae* (Komma), *et illustravit cor eius* (Kolon); *et sic* (Komma) *demum exorsus est canere* (Punkt, kurzes Gruppen-Neuma), *ita* (Komma) *dicendo: Ad te* etc.

Diese beiden Kadenzen, das aufsteigende Komma und das absteigende Kolon, bilden den Grundstock aller Kadenzbildung; dazu tritt bei einem grösseren Abschlusse noch der Punkt mit seiner dem Gruppen-Neuma ähnlichen Häufung von Tonbewegungen, die im Grunde genommen nichts andres sind, als eine Zusammenstellung von Komma und Kolon. Naturgemäss findet sich der Punkt seltener, d. h. meist beim Vollschlusse eines Tonstückes und seine Zeichen werden daher mehr der Willkür anheim gegeben sein. Aber dem Komma und dem Kolon, d. h. den Zeichen: italisch J und ∩, fränkisch ✓ und /l wird man auf Schritt und Tritt begegnen, wir brauchen nicht erst lange danach zu suchen. Ein Beispiel für viele.

In dem Antiphonar des Gotschalk in S. Gallen (Stiftsbibl. No. 338) finden sich die *Versus Hartmanni ante Evangelium, cum legatur canendi* mit folgendem Anfange:

- / ✓ /l /l / /l - - / ✓ / - /✓/ ρ / - / /l //l/ - / ✓ρ /l
Sacrata libri dogmata Portantur evangelici, Cunctis stupenda gentibus Et praeferenda

✓✓ / - / ✓ ρ /l / /l - - / ✓ ρ - / ✓/ / / - / /l/ /l-
laudibus. Mundemus omnes corpora Sensusque cordis simplici Purgantes conscientia

- / ✓ /l /l ✓✓/
Verba pensemus mystica . . .

In diesen jambischen Vierzeilern geht die erste Hälfte jeder Verszeile auf /l – (oder /l /) d. h. auf die Kolon-Kadenz aus, die zweite aber endet mit der Komma-Kadenz ✓ /. So geht es unentwegt durch das ganze lange Gedicht mit seinen 20 Langzeilen hindurch.

Wenn auch selbstverständlich nicht überall diese strenge Gesetzmässigkeit zu erwarten ist, so ist doch das Prinzip der Kadenzbildung, wie es im Amiatinus fast ausschliesslich herrschte, besonders in den Sequenzen und anderen Gesängen als bewusst verwendet nachzuweisen. Es ist daher klar, dass auch in tonlicher Hinsicht von den früher massgebenden Verhältnissen der wesentliche Kern sich in spätere Zeiten hinüber gerettet

haben wird. In der alten Recitation stellte nämlich der Circumflex der Kolon-Kadenz ⁄I die Verbindung des Akutes mit dem Gravis dar, d. h. die Circumflex-Bewegung ging von dem oberen Tone der Halbtonstufe aus abwärts um eine kleine Terz; derselben Tonflexion eines kleinen Terzen-Sprunges abwärts werden wir nun auch in den Neumationen der späteren Zeit begegnen.

Der spätere Name des Circumflex-Zeichens bei den Franken ist ***Clivis*** oder auch ***Clivus***, vgl. N S. I. 60. Von ihm sagt Johannes de Muris (Gerb. Scr. III. 202b):

Clivis dicitur a cleo, quod est melum, et componitur ex nota et seminota, et signat, quod vox debet inflecti.

Clivis kommt her von *cleo;* es heisst ***Melum***, setzt sich zusammen aus Ganznote und Halbnote und zeigt eine Stimmbeugung an.

Diese Erklärung wird freilich nur verständlich, wenn man das Griechische zu Hilfe nimmt. *Cleo*, griechisch *κλείω*, heisst ***schliessen***; die Clivis ist also schon ihrem (griechischen) Namen nach soviel als „Schluss-Neume“. In dem Traktat über die griechischen Neumen, den man dem Johannes von Damascus zuschreibt, findet sich nun die Erklärung eines Zeichens, die auch die Worte des Johannes de Muris weiter beleuchtet: *ἡ ἀποῤῥοή . . τοῦ φάρυγγος σύντομος κίνησις εὐήχως καὶ ἐμμελῶς τὴν φωνὴν ἀποπτύουσα, διὸ καὶ μέλος καλεῖται, μετρουμένων ἐν αὐτῇ τῶν δύο κατιουσῶν φωνῶν,*[1]) d. i. „Die Aporrhoe ist eine kurze Bewegung der Kehle, die den Ton wohlklingend und melodisch herauswirft (weswegen sie auch ***Melos*** genannt wird), indem in ihr zwei herabsteigende Töne zu zählen sind.“ Also das griechische Zeichen entspricht durchaus der Clivis: es zeigt eine absteigende Tonbewegung an, bestehend aus zwei Tönen, und heisst auch, wie die Clivis, ***Melos***. Der eigentliche Name ***Aporrhoe*** kommt her von *ἀποῤῥέω*, „abfliessen, verrinnen, versiechen“, deutet also „das Aufhören“ an und bezeichnet, wie die Clivis, eine Schlussneume. Da sich die Clivis aus Ganz- und Halbnote (langer und kurzer Note) zusammensetzt, so ist ihre Bedeutung diese: oder .

Johannes de Muris giebt darauf in metrischer Form folgende weitere Erklärung der Clivis: Vult notulis binis semper descendere clivis, Obscurumque sonum notat illius nota finis, Praecedit pausam, vel stat pausantis in ore, Ac si perfectae notulae fungatur honore, d. i. „Es will die Clivis immer mit je zwei Noten absteigen und ihr Endton macht einen (sonst) unbekannten Ton bekannt; sie geht der Pause voran und liegt dem Pausirenden auf der Zunge, gleichsam als wenn sie das Ehrenamt eines vollendeten Notenzeichens ausübte.“

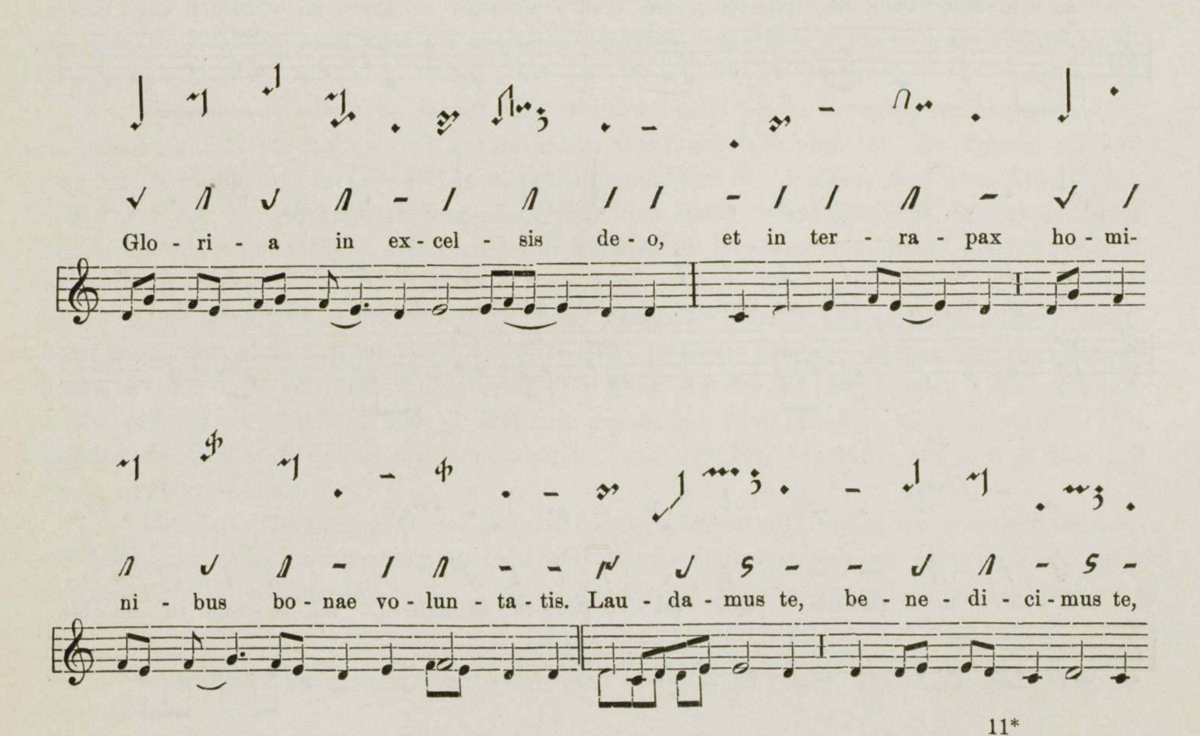
Alles dies stimmt zu dem Schlusse zusammen, dass der Clivis eine ganz besondere Bedeutung für die Neumen-Entzifferung zukommt. Sie dient, nach der letzten Erklärung, nicht bloss als Kadenz-Zeichen, sondern zum Theil als Erkennungs-Zeichen der Tonart eines Gesanges. Aber wodurch kann sie unseren Zwecken diesen unschätzbaren Dienst leisten?

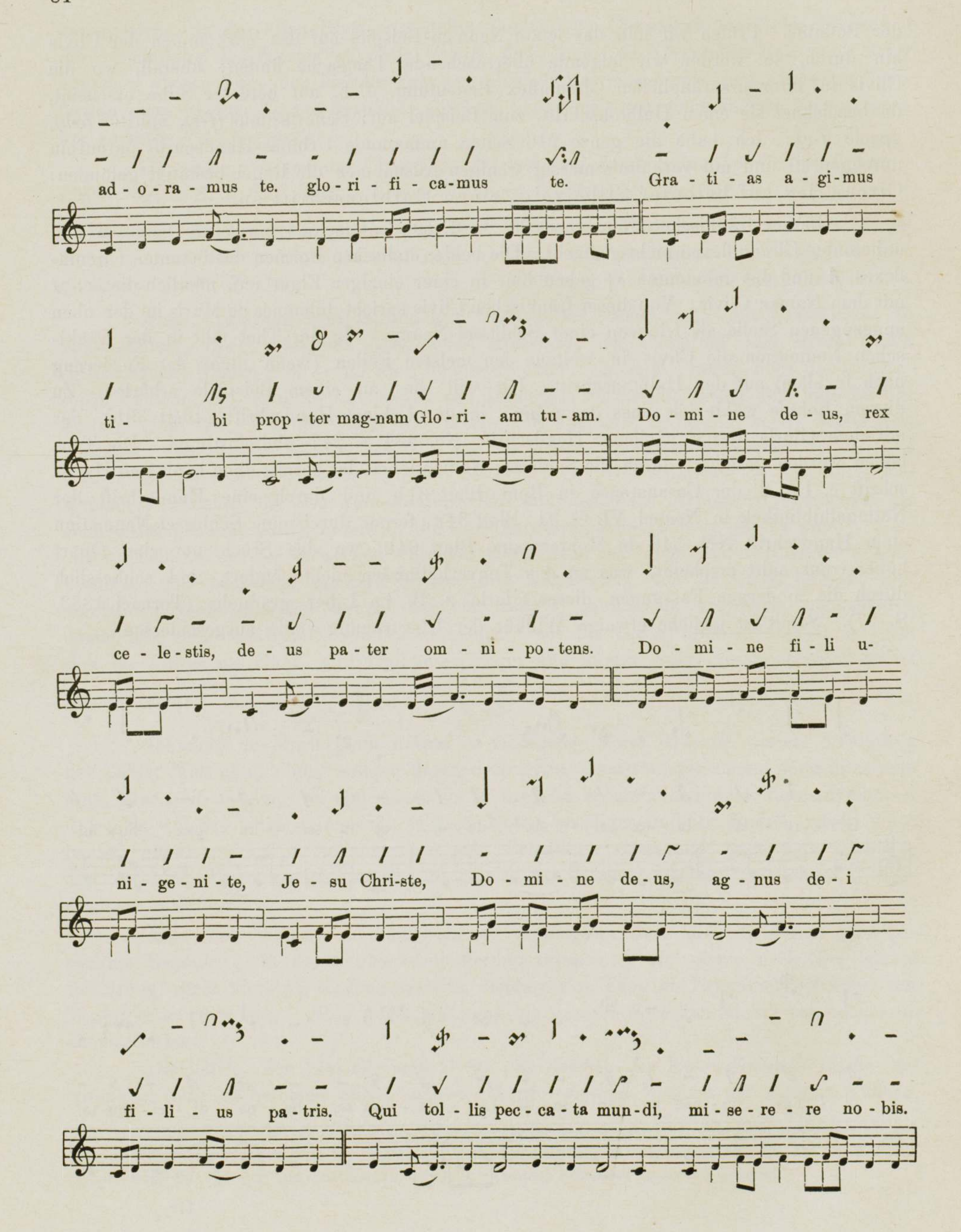
Die Clivis, der alte Circumflex als das Zeichen der Kolon-Kadenz, durfte ursprünglich nur auf betonten Silben stehen, ebenso wie das Zeichen der Komma-Kadenz,

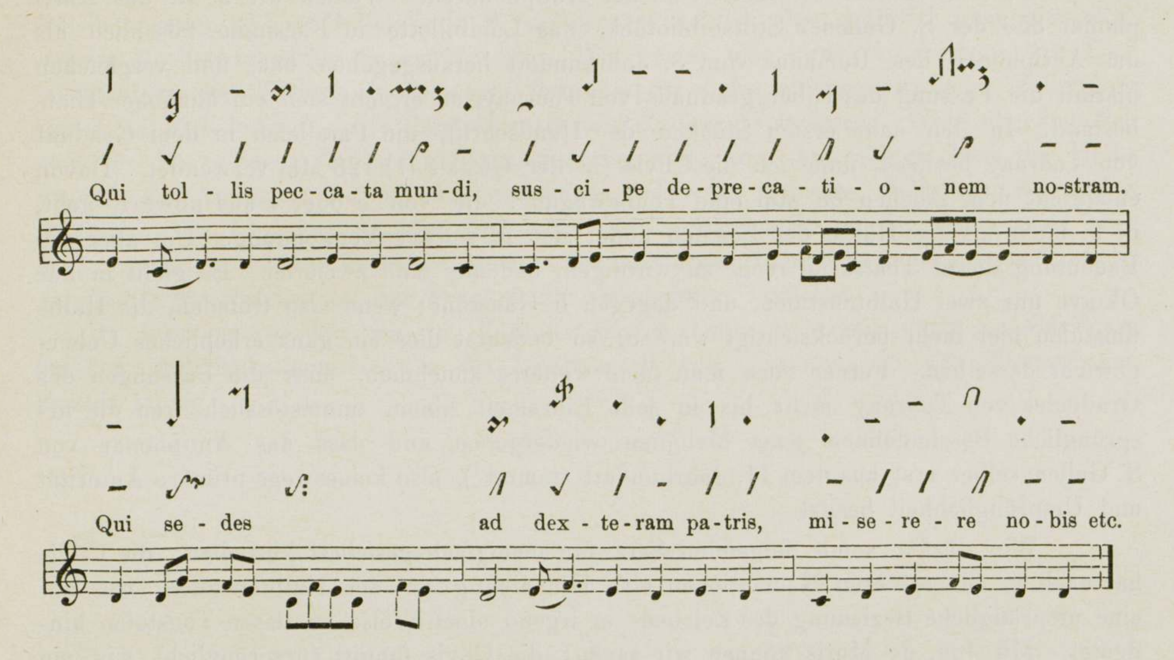
1) Nach einer mir freundlichst geliehenen griechischen Handschrift des Johannes Kukuzele aus dem 16. Jahrhundert im Besitze des Herrn Dr. Friedrich Chrysander. Gleichlautend mit der griechischen Handschrift No. 154 der Universitäts-Bibliothek in Messina, betitelt *Γραμματικὴ μουσική*.

der Podatus. Prüfen wir nun das letzte Neumen-Beispiel auf das Vorkommen der Clivis hin durch, so werden wir folgende überraschende Thatsache finden: überall, wo die Clivis in ihrer ursprünglichen Circumflex-Bedeutung, d. h. auf betonter Silbe erscheint, da bezeichnet sie einen Halbtonschritt, zum Beispiel auf: Sanctissimus *(f-e)*, spiritus *(c-h)*, specie *(f-e)*. Ich habe die ganze 216 Seiten umfassende Urbinas-Handschrift daraufhin durchgeprüft und mit verhältnissmässig wenigen Ausnahmen die Regel bestätigt gefunden: Circumflex auf betonter Silbe zeigt einen Halbtonschritt an.

In der fränkischen Neumenschrift wird ein Unterschied zwischen betonten und unbetonten Circumflexen nicht gemacht. Die beiden italischen Formen des betonten Circumflexes ꝭ und des unbetonten ꝭ gehen hier in einer einzigen Figur auf, nämlich dieser: ꝭ mit dem Namen Clivis. Von dieser fränkischen Clivis spricht Johannes de Muris in der oben angezogenen Stelle als wie von einer Schlüssel-Neume. In der That fällt in der fränkischen Neumation die Clivis in weitaus den meisten Fällen (wenn nicht der Forderung nach in allen) auf den Halbtonschritt. Ich will dies an einem Beispiele erhärten. Zu diesem Behufe wähle ich eines der *Gloria* in der Urbinas-Handschrift (Blatt 39b), das mit dem Gloria der S. Gallener Handschrift No. 484 S. 247 übereinstimmt. Die Tonhöhen werden gesichert durch die Schlüssel-Neumationen der bereits oben benützten Handschrift c. IV. 2 der Casanatense in Rom Blatt 31b und durch eine Handschrift der Nationalbibliothek in Neapel VI. G. 34, Blatt 34a, ferner durch eine Schlüssel-Neumation einer Handschrift NN. 546 in Montecassino Blatt 64b, wo das Stück um eine Quart höher transponirt erscheint, was an den Tonverhältnissen nichts ändert, und schliesslich durch die modernen Fassungen dieses Gloria z. B. im Liber gradualis (Tornaci 1883, S. 27). Somit ist jegliche etwaige Willkür der Übertragung völlig ausgeschlossen.




ad - o - ra - mus te. glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus
ti - bi prop - ter mag - nam Glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne de - us, rex
ce - le - stis, de - us pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne fi - li u-
ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste, Do - mi - ne de - us, ag - nus de - i
fi - li - us pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.



In der italischen Neumation des obigen Gloria finden wir den betonten Circumflex ∩ neun Mal, stets auf der Halbtonstufe *f-e*; den unbetonten ⌐] aber 8 Mal auf *f-e* und nur 2 Mal auf anderen Stufen. In der fränkischen Neumation werden beide Zeichen — soweit nicht offenbare melodische Varianten Statt haben — unterschiedslos durch ∩ wiedergegeben, und dieses bezeichnet 15 Mal den Halbton f-e und ebenfalls nur 2 Mal einen Ganzton.

Für diese Erscheinung lassen sich weitere bestätigende Beispiele unschwer finden; sie scheint auf einen uralten und gemeinsamen Gebrauch hinzudeuten. So finden wir sie, wenn auch modificirt, in dem bekannten Antiphonar von Montpellier, das dem Abt Regino von Prüm im 9. Jahrhundert zugeschrieben wird und wahrscheinlich spätestens dem 10. Jahrhundert angehört[1]). Hier sind die fränkischen Neumen mit einer Uebertragung in Buchstaben-Notation (a-p) fortlaufend versehen, sodass die einzelnen Tonbewegungen leicht zu kontroliren sind. Gleich das erste Stück „Viderunt omnes fines terrae" weist den Circumflex ziemlich häufig auf, sogar noch in beiderlei Gestalt: ∧ und ⌐]. Im ganzen kommen hier diese Zeichen 31 Mal vor, und zwar werden sie übertragen 4 Mal mit *c-h*, 3 Mal mit *c-b*, 14 Mal mit *c-a*, 1 Mal mit *c-g* und 1 Mal mit *b-g*; also 23 von 31 Mal beginnt die Stimm-Beugung mit dem oberen Tone der Halbtonstufe, und nur 8 Mal mit einem anderen Tone.

Hierbei wird man sich des im 6. Kapitel erörterten Umstandes erinnern müssen: die fränkischen Sänger vermieden gern den Halbtonschritt; sie nahmen also statt *c-h* lieber und meist *c-a* (zuweilen auch *c-g*). Dies ist der Grund für die überwiegende Uebertragung des Zeichens durch *c-a*.

1) Bibl. nationale in Paris, fonds latin 8881. Facsimile bei Thiéry, Étude sur le chant Grégorien, Bruge 1883.

Dasselbe finden wir in S. Gallener Antiphonaren. Wählen wir z. B. das Antiphonar 359 der S. Gallener Stiftsbibliothek, das Lambillotte in Facsimile fälschlich als das Antiphonar des Romanus vom 8. Jahrhundert herausgegeben hat, und vergleichen hiermit die Fassung des Liber gradualis von Tournay, so ergiebt sich ein ähnlicher Thatbestand. In den acht ersten Stücken der Handschrift, die Parallelen in dem Gradual von Tournay besitzen, finde ich die Clivis (in der Gestalt ∩) 128 Mal verwendet. Davon entspricht dem Zeichen 68 Mal eine Tonbewegung, die von c oder f aus abwärts geht, d. h. mehr als die Hälfte der Zeichen findet sich in solcher Verwendung. Um aber die Bedeutung dieser Thatsache recht zu würdigen, bedenke man zweierlei. Es giebt in der Oktave nur zwei Halbtonstufen, und dagegen 5 Ganztöne; wenn also trotzdem die Halbtonstufen hier mehr berücksichtigt werden, so bedeutet dies ein ganz erhebliches Uebergewicht derselben. Ferner muss man ohne weiteres annehmen, dass die Fassungen des Graduales von Tournay nicht bis in jede Einzelheit hinein unumstösslich treu die ursprüngliche Beschaffenheit jener Melodien wiedergeben und dass das Antiphonar von S. Gallen selber erst aus dem 11. Jahrhundert stammt[1]), also keineswegs primäre Autorität und Ursprünglichkeit besitzt.

Wir dürfen somit folgenden Satz für manigfach gesichert hinstellen: die Clivis hat auch in den späteren Neumationen eine Hinneigung zu den Halbtonstufen, was auf eine ursprüngliche Beziehung des Zeichens in irgend einer Weise zu diesen Tonstufen hindeutet. Mit Joh. de Muris können wir sagen: die Clivis fungirt (ursprünglich) wie ein vollkommenes, unzweideutiges Notenzeichen und macht die Tonart bekannt. Denn mit dem Halbtonschritte war im diatonischen Tonsystem zugleich auch die Tonfolge des ihn oben und unten einhüllenden Pentachordes unzweideutig festgestellt. Den Halbton und somit die Tonart zu erkennen dient also die Clivis oft ebenso, wie wenn das Zeichen eine Note von absoluter Tongeltung wäre. Somit werden wir bei Vorkommen eines Clivis-Zeichens immer zuerst an die obere Halbtonstufe *c* oder *f* als deren Anfangston denken und für die Ausnahmen bestimmte Anhaltepunkte zu gewinnen suchen müssen. Hierzu diene folgende Erörterung.

Interpungiren wir den Sprachtext nach seinem Wortsinne, so werden wir meistentheils vor seiner grösseren oder Kolon-Interpunktion die Zeichen ∩ ⬩ oder ∩ ⬩ – finden, d. h. den Circumflex mit nachfolgendem Punkte. Wir kennen vom Codex Amiatinus her diese Kolon-Kadenz zur Genüge (s. oben S. 11); der einzige Unterschied zwischen dem 7.—8. Jahrhundert und dem 10.—12. ist der, dass dort der Circumflex ausnahmslos auf der letzt-betonten Silbe der Distinktion steht, hier aber das Zeichen unterschiedslos auf betonte oder unbetonte Silben fällt. Wenn es nur auf einer der letzten drei Silben einer Interpunktion steht, so ist den Forderungen der späteren Zeiten Genüge geschehen.

Im Amiatiner Kodex kann ferner dem Circumflex nur ein einziger Gravis-Punkt nachfolgen, weil ja dieser Accent ursprünglich nur auf langer betonter Silbe steht und eine lange betonte Silbe der lateinischen Accent-Lehre nach nur an zweit-letzter (höchst selten letzter), nie aber dritt-letzter Stelle stehen kann. Endet aber die Distinktion mit einem Worte, das auf dritt-letzter Silbe betont ist, so wird deshalb der Circumflex in

---

1) Man füge zu den Gründen auf S. 16 der N S. I. noch das schwerwiegende Urtheil von Wattenbach, Anleitung zur latein. Paläographie, Leipzig 1878. S. 29.

seine zwei Töne und Zeichen aufgelöst, also /·. statt ʌ.. Auch diese Auflösung finden wir in unserem obigen Beispiele (z. B. auf peccata mundi), aber natürlich auch hier ohne strenge Beobachtung der Accent-Gesetze. Wir sehen also zwar die Zeichen- und Tonbewegungen der Kadenz beibehalten; ihre ursprüngliche streng-accentische Bedeutung jedoch hat sich bis auf einige Reminiscenzen und Rudimente verloren. Wohl aber hat sich auch für die späteren Zeiten die Eigenschaft bewahrt, von dem oberen Tone der Halbtonstufe (im Amiatinus *b-a*) abwärts zu steigen. In der späteren italischen Neumation geschieht dies Absteigen stufenweise nach der Untersecunda, in der fränkischen aber sprungweise zur kleinen Unterterz, gemäss der im vorigen Kapitel nachgewiesenen Vorliebe der Italier für stufenweise, der Franken für sprungweise Tonfolge.

Indessen werden wir im Verlaufe unsrer Untersuchungen noch zuverlässigere Zeichen und Anhaltepunkte für die Bestimmung von Tonhöhen in den Neumationen kennen lernen.

Neuntes Kapitel.

Melodiebildungs-Lehre des 9.—12. Jahrhunderts.

Alle Melodiebildung fusst auf der Lehre von den Tonarten als ihrer wesentlichsten Grundlage. Die Tonart ist der kategorische Imperativ der Melodie; sie ist gewissermassen das Bauprinzip für die Melodie. Dies gilt für alle Zeiten, z. B. auch für die moderne Melodiebildungslehre; denn eine Melodie, welche nicht eine bestimmte Tonart, ob Dur oder Moll und welche Dur- oder welche Moll-Tonart, klar ausprägt, wird sicherlich als ganz verfehlt betrachtet und empfunden werden. Für das Mittelalter gilt dies in erhöhtem Maasse, weil das System der Tonarten viel reicher war, als das unsere. Wir kennen heutzutage überhaupt nur noch einen einzigen Unterschied: Dur und Moll; die mittelalterliche Theorie aber hatte nicht bloss diese beiden Tonarten, sondern noch eine ganze Reihe anderer dazu.

Diese Mannigfaltigkeit war freilich, wie ich zeigte, im kirchlichen Gesange des Abendlandes nicht von Uranfang an vorhanden; sondern der ursprüngliche Gesang, der Psalmen-Gesang, kannte nur das Dur-Tetrachord. Mit den griechischen Gesängen aber drang auch die Manigfaltigkeit der griechischen Tonarten ins Abendland und die abendländischen Theoretiker bemühten sich nach Kräften, das alte im Volke durch die Psalmodie befestigte Gefühl für die Dur-Tonart auszurotten und dafür das künstlichere griechische Tonarten-System einzubürgern. Sie brandmarkten die Durtonart als *tonus peregrinus* und das Dur-Tetrachord als bäuerisch[1]). Dennoch gelangen ihnen ihre Bemühungen nur halb, nämlich soweit, dass sie dem alt-eingebürgerten Gefühl für das Dur-Tonartliche das für die Moll-Tonarten hinzufügten, ohne jenes beseitigen zu können. Beachte auch N S. I. 85, II. 42.

Das Gefühl für die Dur-Tonart kam immer wieder zum Vorschein, so sehr es auch unterdrückt wurde. Von allen enggeführten Quinten oder stufenweise auf- und absteigenden Fünftonreihen erklären Odo und Aribo[2]) die Dur-Tetrachorde C D E F G und G a h c d als die am besten klingenden, und dass das Dur-Tetrachord F E D C bei den Bauern beliebt war, ist auch nur ein Beweis seiner ausgemachten Popularität. Die Oktaven-Gattungen selbst tragen von der früheren Herrschaft des Dur-Tetrachordes die Spuren an sich. So zeigt sich deutlich das Bestreben, den Umfang der Oktaven-Gattungen soweit auszudehnen, dass sie unten mit einem Dur-Tetrachord beginnen. Der 1. Ton, dessen Umfang der Theorie nach D-d sein soll, hat thatsächlich den Umfang C-e, indem er nach

---

1) Aribo Gerb. Scr. II. 212a: Tertia diatessaron species surdius sonat. Rückseite der Tabelle zwischen S. 213—214: F E D C rusticae est sonoritatis.

2) G. S. I 282. II 212—214.

unten resp. oben erweitert wird [1]). Der 3. Ton mit dem theoretisch geforderten Umfange E-e wird praktisch sogar unten um 2 Töne erweitert und damit ebenfalls auf den Umfang C-e gebracht. Beim 5. Ton aber geschieht diese Erweiterung nicht; hier fällt der theoretisch geforderte mit dem praktisch verwertheten Umfange F-f zusammen, weil er ja schon an sich mit einem Dur-Tetrachord beginnt. Das Gleiche hat bei dem 7. Tone statt (G-g), der zwar auch um einen Ton unten erweitert wird, aber dadurch an seinem Dur-Charakter nichts verliert. Ebenso ist es bei den plagalen Tonarten: praktisch stellt sich der Umfang der einzelnen Töne so: der 2. Ton hat *Γ*-b, der 6. Ton C-d, der 8. Ton C-e. Nur der 4. Ton mit dem Umfange *A-c* hat einen ausgesprochenen Moll-Charakter, alle übrigen Tonarten sind nach unten hin so erweitert, dass sie mit einem Dur-Tetrachord, sei es von *C* oder *F* oder *G* aus, beginnen können.

Dies prägt sich auch deutlich in der ebenfalls durch die Praxis, den Usus ausgebildeten Hexachord-Lehre, Solmisation und Mutation aus; die Hexachorde sind hier nichts anderes, als die 6 ersten Töne einer Dur-Tonleiter, von *C* oder *F* oder *G* aus gerechnet; andere als Dur-Hexachorde kennt man überhaupt nicht.

Um aber den Dur-Charakter bei einzelnen Tonarten deutlicher auszuprägen, verwandelte man überall dort ein *h* in *b*, wo es der Dur-Charakter der Tonart erforderte; so namentlich im 5. Ton (F-f), während bei Tonarten, die dessen zur Ausprägung der Dur nicht bedürfen, diese Umwandlung unterbleibt [2]). Besonders lehrreich ist das Verhalten des 7. Tones: er ist eine Dur-Tonart (G-g), mit grosser Terz *h*, aber sobald man die an sich überflüssige Erweiterung durch einen tieferen Ton F vornimmt, tritt auch das *b* hervor, um ja nicht den ursprünglichen Dur-Charakter der Tonart zu mindern.

Dies alles sind nicht Einzel-Erscheinungen, wie sie der Zufall schafft, sondern prinzipielle und durchgreifende Erscheinungen im System. Derartige hartnäckige Durchbrechungen eines Systemes finden gemeinhin nur dort Statt, wo ein System auf ein anderes aufgepfropft wird, ohne dass dieses ganz ausgerottet werden kann. Die uralte Recitation mit ihrem Dur-Tetrachord *f g a b*, auf welches das Reis der griechischen Tonarten aufgepfropft worden war, blieb als der Urstamm weiter bestehen und beeinflusste auch das Wachsen dieses neuen Reises. Wollte man die alte Recitations-Melodie in die neue Tonarten-Lehre einreihen, so musste man sie als plagal bezeichnen [3]), da ihr Currens eine Terz über der Finalis lag, und zwar als dritten plagalen oder 6. Kirchenton, weil die Finale *F* und der Currens *a* war. Der 6. Ton ist also derjenige, der am meisten dem ursprünglichen Tonsystem verwandt war und in den dieses am leichtesten aufgehen konnte. Daher ist es kein Zufall, dass sich gerade diese Tonart vor allen anderen durch eine

---

1) Diese wie die übrigen Angaben über die Melodiebildungslehre sind uns von den Theoretikern des Mittelalters selbst überliefert. Um mich eines fortwährenden störenden Citirens zu überheben, verweise ich für die Quellenangaben in diesem Kapitel auf die vortreffliche und sehr verdienstvolle Zusammenstellung fast aller einschlägiger Stellen (in Originaltext und Uebersetzung) von P. Utto Kornmüller »Die Choralkompositionslehre vom 10.—13. Jahrhunderte« in den Monatsheften f. Musikgesch. IV (1872) 57—112.

2) Die Regel für die Anwendung des *b* ist: Alle Tonarten, in denen der Ton *F* eine wesentliche Rolle spielt, bedienen sich des *b* statt *h*. Der Zweck, der alle Anwendung des *b* beherrscht, ist die Vermeidung des Tritonus innerhalb einer und derselben melodischen Phrase; für ihn wird stets das Dur-Tetrachord eingesetzt. Durchgehends verwenden *b* statt *h* der 5. und 6. Ton (Aribo, G. S. II 218b), meist auch der 1. und 4. Ton, selten der 2. und 7. Ton, niemals der 3. und 8. Ton.

3) Vgl. Guido G. S. II. 60b: Hat eine Melodie weniger als 5 Töne, so ist sie plagal.

grosse Stetigkeit auszeichnet: sie ist die einzige Tonart, deren Melodien fast immer und ausschliesslich mit dem Finaltone (*F*) beginnen, wie dies im Recitativ geschah. Wir haben im 5. Kapitel (S. 50 f.) mehrere andre Momente kennen gelernt, aus denen ebenfalls die ursprünglich bevorzugte Stellung dieser Tonart hervorgeht; sie galt mit Recht noch im späteren Mittelalter für die Grundlage der psalmodischen Recitation und wurde die Grundlage sogar für die Stimmung der Orgel u. a. Instrumente. Wie wenig man aber später die Psalmodie vergass, beweist der Umstand, dass bei zweifelhaften Fällen einer Tonart-Bestimmung die Verwandtschaft der Tongänge mit der Formel des *Saeculorum* auch fernerhin den Ausschlag gab.

Wie beim liturgischen Recitativ unterscheidet man bei aller Melodiebildung im Mittelalter die Anfangs-, Mittel- und Endgruppe. Am wenigsten dem Belieben anheimgestellt ist die **Endgruppe** einer Melodie, und besonders ist der Endton einer Melodie festgesetzt, wie bereits im vorigen Kapitel des näheren ausgeführt wurde. Letzter Ton eines abgeschlossenen Tonstücks ist einer der Töne *D E F G*. Auf jedem dieser vier *Finales* laufen aber je zwei Tonarten hinaus, nämlich je eine authentische und plagale, und deren Unterscheidung muss unsere nächste Sorge sein.

Hier gilt nun die Regel: dass die authentischen Tonarten unter die Finalis entweder, wie beim 5. Ton (Finalis F) gar nicht[1]), oder wie beim 1. 3. und 7. Ton (Final. D, E, G) nur um einen Ton (sehr selten um zwei Töne) hinunter steigen. Die plagalen Tonarten aber sinken mindestens um eine Quarte, wie beim 6. Ton (F), meist aber eine Quinte, wie beim 2. 4. 8. (D, E, G) unter die Finalis hinab, gehen dafür jedoch auch nicht so hoch wie die authentischen Tonarten: nämlich sie überschreiten allerhöchstens eine Sexte über der Finalis nicht, gewöhnlich gehen sie nur 1—2 Mal über die Oberquarte der Finalis hinauf. Die authentischen Tonarten unterscheiden sich von den plagalen also durch ihre höhere Tonlage, sie bewegen sich auch grösstentheils in den höheren Tönen ihres Umfanges um ihren Reperkussionston herum und gehen nur selten (am Anfang und Ende) zur Finalis herunter. Die plagalen Tonarten hingegen bewegen sich in der Tonhöhe ihrer Finalis herum, schlagen diese häufig an, und weichen nur wenig von ihr nach oben oder unten hin ab. Daher haben die authentischen sozusagen zwei Finalen: die eigentliche Finalis (*D*, *E*, *F*, *G*) bei Voll-Abschluss des Tonstückes und die Neben-Finalis (Affinalis) beim Schlusse der grösseren Abschnitte (Distinktionen) einer Melodie, nämlich auf der Quinte (*a*, *c*, *d*) oder (beim 3. Tone) auf der Sexte der Finalis (*c*). Die Affinalis ist nichts anderes als der Reperkussionston; sie bildet gegen die Finalis ein sehr bemerkbares Gegengewicht, denn sie kommt ganz unverhältnissmässig öfter zu Gehör als die Finalis selber, besonders als bevorzugter Distinktions-Abschluss. Bei den plagalen Tonarten jedoch ist ein solches Gegengewicht nicht vorhanden; die Finalis, im Mittelpunkte des Umfanges der Tonart gelegen[2]), stellt durch diese Lage selber einen Reperkussionston

1) Odo, G. S. I. 261. Guido, G. S. II. 11b. 50a. Joh. Cotto II. 245a.

2) *Media* nennt sie Joh. Cotto (G. S. II. 243), wobei man an die Mese der altgriechischen Musik denken muss, auf die ein Gesang immer wieder zurück zu kommen pflegt. Der ganze Habitus plagaler Melodie ist der alten Recitation viel konformer, als der der authentischen; deshalb scheint mir der Versuch, die authentischen Tonarten als die früheren hinzustellen, verfehlt. Plagal kommt wohl nicht vom griechischen *πλάγιος* »schräg, schief« her, was gar keinen Sinn hat und auch zu *αὐθέντης* »massgebend, selbst-herrlich« nicht einmal einen Gegensatz bildet, sondern vielmehr vom lateinischen *plaga* =

dar. Daher kommt bei den plagalen die Finalis durchgehends als Schlusston auch der Distinktionen zur Verwendung. Kleinere Abschnittchen der Melodie enden auf einem der Finalis oder Affinalis benachbarten Tone, meist einem derjenigen Töne, welche auch den Anfang eines Gesangsstückes ausmachen können.

Für den Anfang eines Tonstückes gilt nach Odo, aber auch nach Berno, Wilhelm v. Hirschau und Engelbert die Grundregel: jeder reguläre Gesang nimmt seinen natürlichen Anfang bei der Finalis seiner Tonart. Also derselbe Ton, der ein Stück schliesst, soll ihn regelrecht auch beginnen. Aber schon im 11. Jahrhundert gab es, wie es fast scheint, beinahe ebensoviele unregelmässige als regelmässige Gesänge, und so gilt für diese spätere Zeit die Regel: eine Melodie darf nur mit einem solchen Tone beginnen, der zur Finalis oder deren Quart und Quint oben oder unten in einem konsonanten Verhältniss (Sekunde, Terz, reine Quart und Quint) steht; oder: der von der Finalis nach oben oder unten nicht weiter als eine Quinte entfernt ist. Diese Regeln sind freilich für uns unbrauchbar, denn dabei kommen nicht weniger als sämmtliche Töne einer Tonart, bei ersterer sogar noch einige mehr heraus, die alle als Anfangstöne gleich gut verwendbar wären. Die Praxis hat eine Auswahl getroffen, und zwar sind es die Töne: *D E F G a c* für sämmtliche plagalen sowie für die erste authentische Tonart (beim 1. Ton ist *C* statt *c* und beim 2. Ton ausserdem *A* statt *a* zu setzen), und für die authentischen dieselben Töne mit Hinweglassung derjenigen, die unterhalb der betreffenden Finalis liegen. Also die Stufe h oder b kann niemals Anfangston sein[1]), wohl aber alle übrigen zwischen *A* — *c*. Indessen bevorzugt der eine Ton diese, der andere jene Töne als Anfangsnoten. Der 6. Ton beginnt fast ausschliesslich mit *F*, der 4. Ton meist nur mit *E* oder *c*[2]); und überhaupt beginnen die authentischen Töne nicht unterhalb ihrer Finalis, ausser dem ersten Tone, der gern mit *C* anfängt. Diese Anfangstöne sind denn zugleich die Endpunkte kleinerer Distinktionen.

Gewöhnlich unmittelbar nach dem Anfangstone eines Stückes steigt die Melodie authentischer Tonarten zum Reperkussionstone auf, bei plagalen Tonarten fällt sie aber meist zur tieferen Quart (seltener Quinte). Dies bezeichnen die technischen Ausdrücke *Ascensus* und *Descensus* des Engelbert (s. oben S. 77). Ähnliches findet unmittelbar vor dem Ende eines Stückes Statt, und zwar steigt hier mit noch grösserer Regelmässigkeit die Melodie vom Reperkussionstone zur Finalis ab, nachdem meist der Reperkussionston durch vorheriges Aufsteigen erreicht worden ist. Das Abfallen geschieht bei den authentischen Tonarten langsam und meist stufenweise, bei den plagalen aber meist im Sprunge. Dies ist die *Neuma finalis* oder der *Tropus*[3]), der so sehr zur Erkennung der

---

Schlag, Wiederschlag, repercussio, wie es in Guidos Micrologus Cap. 12 heisst. Auch heisst es *plagalis* und nicht *plagialis*. Guidos Ausführungen (G. S. II. 60) lassen keinen Zweifel daran, dass noch zu seiner Zeit die Plagal-Tonarten die hauptsächlichen waren; denn bei ihm sind alle Melodien plagal, ausser »wenn der Gesang nur 1—2 Töne unter die Finalis fällt«. Nicht einmal das Uebersteigen der Quinte kennzeichnet für ihn eine authentische Tonart, denn »hat eine Melodie das Absteigen eines Plagaltones, so ist sie plagal«, und so entscheidet er sich in zweifelhaften Fällen immer für die Plagal-Tonart.

1) Odo, G. S. I. 264b.

2) Engelbert, G. S. II. 355.

3) Joh. de Muris (G. S. III. 229a) sagt: »es ist klar, dass die Neuma finalis, wovon ich oben sprach, und der Tropus ein und dasselbe sind, und dass jede Tonart ihren eigenen Tropus gegen das Ende hin hat.« Der Tropus »beginnt zuweilen im Anfange eines Gesanges oder in der Mitte, zuweilen gegen das Ende«.

Tonarten nothwendig ist und dessen ursprüngliche Gestalt (ein Auf- und Absteigen im Tetrachord) wir bereits näher kennen lernten. Bei den Plagal-Tonarten kann man jedoch am Ende eines Stückes von der Unter-Quart (Quint) zur Finalis aufsteigen.

Hiermit haben wir die hauptsächlichsten Regeln zur Erkennung der Tonarten gegeben, die für die Bestimmung der Tonhöhen der Neumation von ausschlaggebender Wichtigkeit ist. Zuerst also werden wir unser Augenmerk bei der Entzifferung einer Neumation jedes Mal auf die Endpartie zu richten haben. Finden sich am Ende einer abgeschlossenen Neumation mehrere aufsteigende Zeichen, wie namentlich mehrere Podati, ein Quilisma u. ä., so können wir ohne weiteres eine plagale Tonart annehmen. Finden wir im Gegentheil viele absteigende Zeichen hinter einander, so kann man eine authentische Tonart vermuthen. So z. B. wird die Neumengruppe am Schlusse italisch oder fränkisch ohne Zweifel das Vorhandensein einer Plagal-Tonart anzeigen, während z. B. eine Neumengruppe von 5 absteigenden Tönen wie diese am Schlusse eines Tonstückes ebenso sicher auf eine authentische Tonart hinweist. Findet sich vor dem Schlusse aber nur ein Auf- und Absteigen von einer Terz oder Quarte, so wird man auf eine Plagal-Tonart schliessen können, wie z. B. bei der Schlussgruppe im obigen Beispiele auf Seite 79, oder bei fränkisch oder .

Hat man nun festgestellt (was wie gesagt meist aus der Zeichengruppirung des Tropus am Schlusse zu erkennen ist), ob eine authentische oder plagale Tonart vorliegt, so ist die nächste Frage, welche von den je vieren dieser beiden Klassen von Tonarten Statt hat. Da hat nun fast jede Tonart ihre besonderen Merkmale. Liegt ein authentischer Ton vor, und es findet sich trotzdem ein Aufsteigen unmittelbar vor der Finalis, also italisch oder , fränkisch , so hat man es mit dem 1., 3. oder 7. Ton zu thun; findet ein solches Aufsteigen nicht Statt, so kann man den 5. Ton vermuthen. Kann man nachweisen, dass der höchste Ton des Tropus eine Sexte über der Finalis liegt, so hat der 3. Ton (Finalis *E*) Platz u. s. w. Ist aber ein Plagalton festgestellt, so hat man zu beachten, dass der 6. Ton nur um eine Quarte unter die Finalis gehen kann, die übrigen aber um eine Quinte; ferner dass der Reperkussionston, von dem aus das Fallen des Tropus zu geschehen pflegt, beim 2. und 6. Ton eine Terz, beim 4. und und 8. Ton eine Quart über der Finalis liegt.

In ihrer einfachen, ursprünglichen Fassung findet man die Tropen in manchen fränkischen Antiphonaren der älteren Zeit am Ende einer Gruppe von Tonstücken über den Vokalen o i a e u o u a e, das ist *Gloria .... seculorum Amen*; so z. B. in einem sehr sorgfältig geschriebenen Antiphonar der Bibliotheca Angelica in Rom B. 3. 18 aus dem 10. Jahrhundert, auf das ich bereits N S. I. 14 hinwies. Hier ist sogar die Zahl des Kirchentones dazu geschrieben. Häufig aber wurde dieser *„computus“* wieder ausradirt, wie Elias Salomo (1274) berichtet, aus Bosheit der Sänger, die solche Angaben als Eselsbrücke betrachteten, und dann sei es (nach Elias) freilich unmöglich, zu wissen welchem Tone das Seculorum und die von seiner Formel beherrschten Tonstücke angehörten. In den Büchern der päpstlichen Kapelle aber wie in den Büchern der Lombarden (Italiener) sei der Computus überall angegeben[1]).

1) Gerb. Scr. III. 35b.

Die Praxis des früheren Mittelalters bestätigt also vollauf, was ich über die Geschichte des *Evovae* im 5. Kapitel festgestellt habe; seine Tonformeln waren für den ganzen kirchlichen Gesang prinzipiell massgebend, sie waren das Erkennungszeichen der Tonarten. Diese Tropen wurden in die Gesänge mit einbezogen und namentlich der Endpartie eines Gesanges als Merkmal seiner Tonart einverleibt. Dabei galt die Regel, dass dieses Neuma finalis im allgemeinen frühestens auf der fünft-letzten Silbe beginnen müsse[1]).

Das Kadenz-Zeichen ∩ spielt hierbei eine wesentliche Rolle, da es meist die Halbtonstufen markirt; und wenn wir z. B. die Neumen des *Evovae* für den ersten Ton bei Hucbald vergleichen mit derselben Tonformel, wie sie noch heute in Gebrauch ist[2]):

so sehen wir die wichtige Funktion dieses Zeichens, die wir schon kennen lernten, auch hier bestätigt. Denn auch hier entfällt der Anfangston der Clivis auf die Oberstufen der Halbtonschritte *c* und *f*. Das Evovae des zweiten Tones hat bei Hucbald die Zeichen – d. i. und in ähnlicher Weise hat man bei den anderen Evovae-Formeln bestimmte Anhaltepunkte für die Erkennung der jeweilig vorliegenden Tonart.

Wir haben nun als das hervorragendste Zeichen des Tropus oder Neuma finalis, gewissermassen als Kern und Angelpunkt dieser ausgedehnteren Kadenz, das Clivis-Zeichen kennen gelernt. Wenn nun, wie oben bemerkt, der Tropus im allgemeinen mit der fünft-letzten Silbe beginnen soll, so dürfte sich dies in erster Linie wohl eben auf jenes Kadenz-Zeichen beziehen. Und in der That: in den Evovae-Formeln des Hucbald ebenso wie in denen des Angelica-Antiphonares steht ausnahmlos das Zeichen an fünft- oder viert-letzter Stelle. Dies liegt ja auch schon in dem Gebrauche des *Saeculorum Amen* (*Evovae*). Dessen erste Silbe beginnt mit dem Tonus currens der Psalmodie (dem Reperkussionstone der Tonarten), und auf der zweiten oder dritten Silbe setzt der Tropus ein[3]). Hiermit haben wir nun drei Anhaltepunkte für die tonliche Bestimmung der Tropen: 1. den Tonus currens (Reperkussionston) an 6. (oder 5.) -letzter Stelle, 2. die Clivis an 5. (oder 4.) -letzter Stelle auf der dem Currens zunächst liegenden Halbtonstufe; 3. das Zeichen an letzter Stelle, schliessend mit der Finalis. Es ist damit für den Tropus das Wesentlichste gegeben: sein Anfangston, sein Verhältniss zu der oder (wo der Umfang der Tonart zweie in sich schliesst) den Halbtonstufen und sein Schlusston. Die übrigen Zeichen müssen also Töne und Tonbewegungen angeben, die vom Currens zur Finalis hinführen; sie sind mehr oder weniger Füllsel, ihre tonliche Abschätzung mag approximativ

1) Elias Salomo, G. S. III. 41 a.

2) Gerb. Scr. I. 229. — Liber gradualis, Tournay z. B. S. 8.

3) Joh. de Muris (G. S. III. 229 f.) nennt den Tropus, der am Ende eines Gesanges auftritt, *tenor* und sagt: »Der Tenor eines Gesanges wird durch die beiden Wörter *Seculorum Amen* gekennzeichnet«, er ist eine bestimmte Modulations-Formel (aptitudo modulationis), die einen Gesang innerhalb der Grenzen seiner Tonart hält (tenens). »Da der Tenor jenes Tones, der das Seculorum Amen ausmacht, das Ende des Versikels Gloria patri ist, so ist klar, wie genanntes Versikel endigt. Deshalb ist zuzusehen, wie man zu beginnen hat vorzugsweise gemäss den Erfordernißen der Psalmodie« u. s. w.

geschehen. Die Hucbald'sche Formel z. B. des 8. Tones ⁓ ∩ / – – ✓ wird also kaum noch grosse Schwierigkeiten bereiten. Finalis des 8. Tones ist G zu dem ein Podatus aufwärts führt, also ✓ = *FG*. Reperkussionston ist *c*, er ist die Tonstufe des der Clivis vorausgehenden Tones, diese selbst ist mithin *c-h* oder fränkisch gewöhnlicher *c-a*. Bleibt nur noch die aufrechte und die beiden liegenden Virgen zu bestimmen, deren Töne zwischen *h* und *F* liegen, also am natürlichsten als *a* und *g* anzusetzen sind. Mithin ist die approximative Entzifferung: [Notenbeispiel].

Der Tropus findet sich aber nicht bloss dem Schlusse der Melodien einverleibt, sondern nicht selten ist er auch in die Anfangspartie eingeschoben. Johannes de Muris sagt darüber[1]):

»Tropus ist eine gewisse Tonphrase (proclamatio vocis), die in einer bestimmten Tonart (speciali tono) gesungen und meist gegen das Ende jedem Gesange einverleibt wird. Wenn es den Anfang oder die Mittelpartie eines Gesanges bildet, ist dennoch immer die Absicht des kunstrechten Sängers, die Melodie zum eindringlichen Ende irgend eines Spezialtones oder eines speziell beabsichtigten zurück zuführen. Dieses Zurückführen (retorsio), diese Tonphrase, heisst Tropus (*τρόπος* von *τρέπειν, vertere, torquere)*, d. h. das Zurückwenden (conversio) zu dem vom Sänger beabsichtigten Tone. Der Tropus beginnt zuweilen im Anfange der Melodie und weicht niemals von dem gesetzmässigen Verlaufe (a lege vel cursu, nämlich der Tonart) ab, wie z. B. in der Antiphone »Omnibus deum timentibus«, wo höchstens nur die Dummen über die Tonart im Zweifel bleiben können. Zuweilen erscheint der Tropus auch in der Mitte einer Melodie, zuweilen auch gegen Ende nicht weit vom Schlusse.«

Überall sahen wir die Sorgfalt der mittelalterlichen Komposition, die Tonart durch bestimmte charakteristische Tonformeln möglichst auszuprägen, und man würde der Tonkunst von damals den Vorwurf des Formelhaften und Schematischen nicht ersparen können, wenn sie nicht durch andere Hilfsmittel ihren Melodien eine reichere Verschiedenartigkeit zu verleihen und die künstlerische Freiheit zu erhalten gewusst hätte. Schon durch die Mannigfaltigkeit ihrer acht Tonarten waren die Alten im entschiedenen Vortheile gegen uns; aber auch die Freiheit rhythmischer Kombinationen, die ihnen in unvergleichbar höherem Masse als uns zu Gebote stand, bewahrte sie vor der Oede des Schemas.

Auch die **Mittel-Partien** der Gesänge waren keineswegs der Willkür überlassen; auch hier gab es bestimmte Regeln und Gesetze, die der Komponist und Sänger, mithin auch der Neumator und Neumen-Leser, genau kennen und beobachten musste. Eins der wichtigsten Gesetze ist hier die Lehre vom Reperkussionstone. Dieser ist, wie wir bereits sahen, ein Haupt-Erkennungszeichen für die Tonarten. Wo er eine Terz über der Finalis liegt, hat entweder der 2. oder 6. Ton Statt; liegt er eine Quarte über der Finalis, so hat man es entweder mit dem 4. oder 8. Ton zu thun. Diese vier Töne sind plagal; bei den authentischen liegt der Reperkussionston höher: auf der Quinte beim 1. 5. 7. Tone, auf des Sexte beim 3. Tone.

Der Reperkussionston spielt nun bei den beiden Gruppen von Tonarten, authentischen und plagalen, eine recht verschiedene Rolle: bei den Plagal-Tonarten ist er der eigentliche Gipfelpunkt der Melodie, ein höherer Ton als er darf bloss sozusagen im Fluge und Vorübergehen angeschlagen werden, ein öfteres Wiederholen darf nur auf dem Reperkussionstone stattfinden. Denn — so lautet das Gesetz, das Odo, Guido u. a. als bindend

---

1) Gerb. Scr. III. 328a. vgl. dazu Marchettus v. Padua, Lucidarium (1274) G. S. 119b.

betrachten — sobald eine Melodie 3—5 Mal[1]) die Quinte über der Finalis angiebt (percutit), so ist er nicht mehr plagal, sondern authentisch. Der eigentliche Reperkussionston der Plagalen ist, wie oben ausgeführt wurde, die Finalis selber, um die sich die Melodie wie um ihren Angelpunkt dreht, und auf die alle Distinktionen der Melodie kadenziren.

Bei den authentischen Tonarten aber ist der Reperkussionston nicht der Gipfelpunkt der Melodie, denn diese steigt erheblich über den Reperkussionston hinaus bis zur Oktave und None der Finalis. Die Melodie der authentischen Tonarten bewegt sich überhaupt meist in der oberen Hälfte des Umfanges der Tonart; nur am Abschlusse sinkt sie zur Finalis herab. Für jene obere Partie, in der sich die Melodie authentischer Tonarten bewegt, ist der Reperkussionston der Drehangelpunkt, genau so wie die Finalis für die Plagalen.

Man stellte im 13. Jahrhundert eine sehr wichtige Unterscheidung zwischen ***Fines*** (Finales) und ***Regulae,*** wie Elias Salomo sagt, oder nach Joh. de Muris[2]) zwischen ***Claves propriae (finales)*** und ***discretivae*** auf. Erstere waren die eigentlichen Finalen der Tonarten, also ***D E F G,*** letztere lagen bei jedem der Tonarten um eine Terz höher, also bezüglich auf ***F G a h.*** Diese ***claves discretivae*** waren die eigentliche Grenzscheide der plagalen und authentischen Tonarten; denn unter die Clavis discretiva durfte eine authentische Melodie im Allgemeinen (ausser in der Schluss-Kadenz) nicht hinab, eine plagale ebenso nur ausnahmsweise hinauf gehen. Wir haben also die eigentlichen Tongebiete authentischer und plagaler Melodien unter Berücksichtigung der obigen Angaben über den Umfang der Tonarten folgendermassen abzugrenzen:



Die Viertel-Noten zeigen den Umfang nach oben und unten an, die halben Noten deuten die Finalis (unten) und den Reperkussionston (oben) an.

Was nun die Melodik selbst angeht, so lassen sich aus den uns von den Theoretikern überlieferten Gesetzen und Regeln solche auch für die Neumen-Entzifferung brauchbare herausheben.

1. Die Melodik des Mittelalters ist in erster Linie auf d i a t o n i s c h e s s t u f e n - w e i s e s F o r t s c h r e i t e n angewiesen. Nach einem Halbtone müssen sich dabei auf- und abwärts zwei Ganztöne anschliessen. An **Sprüngen** giebt es überhaupt nur vier: die reine Quint und Quart, die grosse und die kleine Terz. Dabei gilt die Regel: je grösser der

1) Guido G. S II. 60a. Cotto G. S. II. 245b. Joh. de Muris III. 226b.
2) Elias G. S. III. 40f. 55f. — Joh. de Muris G. S. III. 225f.

Sprung, desto seltener kommt er vor; z. B. zwei Quintensprünge hinter einander werden vermieden. Eine weitere Beschränkung ist: Quintsprünge sind nur bei authentischen Tonarten erlaubt, die plagalen sind auf Quart- und Terzsprünge beschränkt; nur beim 4. Tone ist der Quintensprung ***E-h*** auf und ab zulässig, weil hier eine Verwechselung mit dem entsprechenden authentischen Tone (Reperkussion ***E-c***) nicht zu befürchten ist. Ein grösserer Sprung (Quinte oder Quarte) aufwärts geschieht in der Regel nur nach dem Reperkussionstone hin. Wiederholung eines und desselben Sprunges ist bei Terzen selten und bei Quart und Quint durchaus verpönt. Grosse Sprünge kommen am meisten in den authentischen Tonarten vor; denn da sie sich durchaus in der höheren Lage ihres Umfanges aufhalten sollen, so kehren sie, wenn sie einmal in die tiefere Lage hinabgestiegen sind, schnell und meist durch einen Quintensprung von Finalis auf den Reperkussionston zur Höhe wieder zurück. Besonders zeichnet sich durch grössere Verwendung von Sprüngen der 3. Ton aus. Der 5. Ton wendet häufig den Sprung ***F a c*** an.

2. Die diatonische Fortschreitung hat ebenfalls ihre Beschränkungen und Regeln. Da es in der diatonischen Oktave nur 2—3 Halbtöne giebt: *e-f*, *h-c* (und *a-b*). gegenüber fünf Ganztonschritten, so überwiegen schon naturgemäss die letzteren. Aber die Anwendung des **Halbtonschrittes** erleidet dazu noch besondere Beschränkungen.

a) Einen Halbtonschritt ***b-h*** giebt es überhaupt nicht; niemals dürfen in einer Neumen-Gruppe beide Töne zugleich vorkommen. Der Ton ***b*** tritt überall dort ein, wo er in irgend einer Beziehung zu dem Tone ***F*** steht. Dies ist besonders in denjenigen Tonarten der Fall, in denen ***F*** eine grössere Bedeutung namentlich als Finalis oder Reperkussionston besitzt, also im 2. 5. und 6. Ton. Ferner in Gängen, die von ***F*** aus oder über ***F*** aufwärts noch um drei Stufen steigen, um dort wieder umzukehren z. B. ***FG a b a g;*** hier wird stets ***b*** statt ***h*** genommen.

b) Einen Halbtonschritt für sich allein zu gebrauchen wird vermieden; es muss ihm vielmehr ein Ganztonschritt vorangehen oder folgen[1]). Der Halbtonschritt erscheint daher fast immer, der Forderung nach sogar stets, verbunden mit einem Ganztonschritt oder einem Terzen- und reinen Quart-Sprunge. Besonders häufig ist deshalb die Verbindung: Halbton und Ganzton oder umgekehrt, d. h. also ***D E F. E F G***, ***G a b***, ***a h c***, ***h c d*** und umgekehrt. Solche stufenweise auf- oder absteigenden (enggeführten) Terzen sind überaus beliebt und werden durch die Neumen-Gruppen *Quilisma* (ital. ⸝⸍| fränk. .ᴗ/), *Scandicus* (ital. . – | fränk. .·/), *Climacus* (ital. | ⬩ ⬩ fränk. /·.), sowie, falls der oberste Ton auf *f*, *c* oder *b* fällt, durch die Kadenz-Verbindung *Clivis mit Punkt* (ital. ∧⬩ fränk. ∩ ⬩) mit ganz besonderer Vorliebe dargestellt.

c) Selbständiger, ohne diese Anlehnung namentlich an einen folgenden oder vorhergehenden Ganzton, erscheint der Halbton hauptsächlich nur in ***Reperkussion***, d. h. dann, wenn einer der beiden Tonstufen des Halbtones wiederholt wird z. B. *eef*, *fee*; *eff*, *ffe;* *efe*, *fef*, was zwei (oder mehrere) Male nacheinander wiederholt werden kann, z. B. *eef eef, ffefee.* Aber auch hier müssen sich die Halbtonstufen an Töne oder Tongruppen

1) Gerb. Scr I. 278 b: »Es ist in Bezug auf Wohllaut wie Richtigkeit besser, lieber einen oder zwei Ganztöne ohne Halbton zu einer Neumenfigur zu vereinigen (in consonantia poni), als einen Halbtonschritt ohne Ganzton. Diejenigen Gattungen von Tonfällen aber, von denen ich auch immer gesagt habe, dass sie (bloss) durch einen Halbton ausgeführt würden, sind meiner Überzeugung nach eher in zu bescheidenem, als in zu häufigem Maasse anzubringen« (Odo).

vor- und nachher angliedern und dürfen so nackt nicht gebraucht werden. Das ist z. B. der Fall in folgenden Verbindungen *cfe-ed* (ital.) oder *cf-fe* (ital.), *fe-fg* (ital. fränk.) oder *ba-ag* (ital. fränk.) *ba-agf* (ital.) oder in einem auf-absteigenden Gange z. B. *fgabag* und in ähnlichen Fällen. Diese Regel, wenn nicht Gesetz, ist für das Neumen-Lesen von ganz erheblicher Bedeutung. Denn auf die Feststellung des Halbtonschrittes kommt wenn auch nicht alles, so doch wenigstens sehr viel an. Wie schon der Name „Repercussio“ andeutet, haben wir es hier mit einem Nachhall der psalmodischen Reperkussion, des Tonus currens, zu thun, der ja im ursprünglichen Recitativ unter der Holbtonstufe *a-b* auf dem Tone *a* lag und durchgehends eine starke Hinneigung zum Halbtonschritt *ab* (namentlich in der Figur des Spiritus asper *aba* mit nachfolgendem *g* bei Einleitung einer Kadenz) aufwies. Der Halbtonschritt in Reperkussion bildete also das Bindemittel zwischen zwei einander entsprechenden Tongruppen; der Halbton war gewissermassen der Kitt zwischen den beiden Tongängen. Man nannte dieses Zusammenleimen zweier Tongruppen durch den Halbtonschritt die ***Replicatio syllabarum.***

3. Die Verwendung der **Ganztonschritte** ist am wenigsten beschränkt. Man wird also eine Einzel-Neume, die eine Bewegung in zwei Tönen anzeigt wie namentlich den Podatus, gewöhnlich durch einen der 5 Ganztonschritte zu übertragen haben (*c-d, d-e, f-g, g-a, a-h*; nicht aber *b-c*, da *b* nur eine Aushilfsstufe zur Vermeidung des Tritonus *f-h* bildet). Auch zwei Ganztonschritte hinter einander auf- oder abwärts sind gut; nicht aber drei Ganztöne, denn diese würden ja einen Tritonus ergeben. Hier gilt durchaus das Gesetz Odos von Clugny: nach zwei Ganztönen folgt mindestens ein Halbton; nur wird das Dur-Tetrachord *cdef* aufwärts und besonders abwärts (wie schon oben mitgetheilt) als gemein vermieden. Man hielt (für uns merkwürdiger Weise) einen Quartengang mit schliessendem Halbton für hart und rauh, und bevorzugte solche Quartengänge, wo der Halbton in der Mitte lag. Daher passen denn auch enggeführte Quinten, in denen dies sowie der Tritonus vorkommt, nämlich *efgah* und *fgahc*, wie Aribo sagt, nur für Eulen und Käuze und sind durch den betreffenden Quintensprung (*e-h*, *f-c* auch *f-a-c*) zu umgehen. Wo also eine Neumengruppe ein ununterbrochenes Auf- oder Absteigen durch 5 Töne aufweist, (z. B. ital. fränk. oder umgekehrt), kann nur eins von den Pentachorden *cdefg, defga*, *gahcd* oder *ahcde* gemeint sein.

4. Aus diesen Gesetzen ergeben sich diejenigen über die **Verbindung von Tonschritten und Tonsprüngen** meist von selbst. Ein Schritt und ein Sprung können nur dann eine Verbindung eingehen (d. h. in einer Neumen-Gruppe vorkommen), wenn sie zusammen nicht mehr als den Umfang einer Quinte ergeben, wobei auch noch ein übermässiger Quarten- oder verminderter Quinten-Sprung durchaus nicht vorhanden sein darf und alle übrigen Rauhheiten vermieden werden müssen (die namentlich durch alles, was an den Tritonus gemahnt, erzeugt werden). Eine Tonverbindung von Ganztonschritt und kleinem Terzensprung (z. B. cd-f) ist gut, niemals aber dürfen einem Ganztonschritt zwei weitere Ganztonschritte oder eine grosse Terz in derselben Richtung folgen. Dies gilt natürlich auch nach zwei Ganztonschritten (z. B. cde-g). Überhaupt

kann dem Ganztonschritte gar kein andrer Sprung in gleicher Richtung folgen als eine kleine Terz oder eine reine Quarte; einem Halbtonschritt aber kann in gleicher Richtung von Sprüngen überhaupt nur eine grosse Terz folgen. Umgekehrt dürfen einer kleinen Terz nur ein oder zwei Ganztonschritte oder eine grosse Terz, einer grossen Terz aber nur ein Halbton oder kleiner Terzensprung nachfolgen. Einer Quarte folgt in gleicher Richtung überhaupt nur ein Ganztonschritt, einer Quinte in derselben Richtung überhaupt keine Tonbewegung (wenigstens in der Zeit bis zum 12. Jahrhundert hin, d. h. in der klassischen Zeit der Neumenschrift).

Alles lässt sich zusammenfassen in folgenden 3 Sätzen:

1. Zwei gleiche Tonschritte in gleicher Richtung können nur zwei Ganztöne (nie mehr) sein.

2. Von ungleichen Tonschritten in derselben Richtung können nur kombinirt werden a) Quart mit grosser Sekunde und b) Sekunden mit Terzen gegenseitig.

3. Im letzteren Falle folgt einem kleinen Tonschritte (kleiner Sekunde und kleiner Terz) nur ein grosser (grosse Terz und grosse Sekunde) und umgekehrt.

Der Gewinn, den uns diese einfachen und so sicher begründeten Regeln bringen, ist ganz erheblich. Denn alle Tonbewegungen, die nur denkbar sind, mithin auch alle Neumen, scheiden sich in drei Klassen: in aufsteigende, wiederholende und absteigende. Wir wissen bereits aus unseren bisherigen Untersuchungen, welche Neumen eine aufsteigende, welche eine absteigende Bewegung und welche eine Tonwiederholung anzeigen. Aufsteigende Zeichen sind vor allem der Akut (die stehende Virga) / und der Podatus J. Folgen sich nun z. B. drei solcher aufsteigender Zeichen nach einander in einer und derselben Phrase, so ist von vorn herein das Aufsteigen in Ganztönen ausgeschlossen: zum mindesten eins dieser Zeichen muss eine andere Tonbewegung anzeigen, entweder eine kleinere, d. h. einen Halbtonschritt, oder eine grössere, d. h. einen Sprung. Sind aber schon zwei Ganztonschritte vorauf gegangen, so kann es sich nur noch um den kleinen Terzensprung handeln; ist ein Ganztonschritt- und Halbton-Schritt voran gegangen, so kann nur der grosse Terzensprung in Frage kommen. Denn andernfalls würde der Umfang einer Quinte überschritten werden, was, wie wir sehen werden, nicht sein darf. In dieser Weise regelt die Lehre der Theoretiker die Neumation. Wie der Komponist an sie gebunden war, so der damalige wie der moderne Neumenleser. Die spezielle Verwerthung und Durchführung der Regeln und Gesetze im Einzelnen ist Sache der Praxis. Hier muss ich mich begnügen, die Hilfsmittel zur Entzifferungs-Praxis gegeben zu haben; und dies umsomehr, als noch manche Fragen zu erledigen sind, die naturgemäss mit jenen Gesetzen Hand in Hand gehen. Denn wie ich schon andeutete: die Neumen-Entzifferung ist nur möglich bei Berücksichtigung des gesammten verwickelten Komplexes der mittelalterlichen Traditionen über die kirchliche Tonkunst.

Der Neumenleser musste diese Regeln praktisch völlig beherrschen. In ihnen, die ja mit dem Tonsystem selbst gegeben waren, lag das Fundament für den Komponisten wie für den Sänger, d. h. für das Neumiren und Neumenlesen. Das ist die Erklärung für die vielen bisher unbegreiflichen Thatsachen und Fragen, z. B.: 1. warum alle Theoretiker des Mittelalters immer und immer wieder bis zum Uberdruss diese Lehren wiederholen und dabei meist mit keiner Silbe ihrer Neumenschrift Erwähnung thun oder sie

gar einer eingehenden Besprechung würdigen? 2. warum die fränkischen Neumatoren ihre Neumenzeichen so nachlässig handhaben, dass hier von einer cheironomischen Ordnung der Neumen kaum noch die Rede sein kann? Ja, gar nicht selten sind die fränkischen Neumen umgekehrt geordnet, als die auf- oder absteigende Tonbewegung verlangt. Die Cheironomie schien den fränkischen Komponisten eben entbehrlich, wo mündliche Lehre und schriftliche Theorie vikarirend eintraten, weil ja die Melodiebildungslehre alles Nähere besagte, und diese selbst war nur die Praxis, der *Usus* zu der fundamentalen Lehre vom diatonischen Tonsystem und den Tonarten. Der Neumenleser wandert Schritt vor Schritt mit gebundener Marschroute; aber diese selber ist so zielvoll, einfach und zweckmässig, dass es nur eines gesunden Menschenverstandes bedarf, um mit dem Tonsysteme und der Lehre von den Tonarten selbst die richtigen Wege zu finden. Wir aber haben an diesen einen so festen Anhalt, dass über Neumen indifferenter Natur oft kaum ein Zweifel bei ihrer Übertragung herrschen kann. Hierzu kommen nun noch andere Hilfsmittel und Neumen von weniger relativer, fast absoluter Tongeltung, die uns weiter den Weg durch das Labyrinth der Neumen führen, und auf die ich im elften Kapitel näher eingehen werde.

Zehntes Kapitel.

Neumen-Verbindungen und Mensur der Neumen.

Obige Gesetze kommen, als Fundamental-Sätze des Tonsystems, zwar überall zur Geltung, aber am häufigsten müssen sie doch bei den engeren Tonverbindungen, den Neumen-Gruppen in Rechnung gezogen werden. Bei der Lehre von den Ton (Neumen)-Verbindungen zu Gruppen lehnte man sich bewusst an die grammatikalische Syntax der Sprache an. Mit Recht; denn die gebildete Musik des früheren Mittelalters war ausschliesslich Gesangsmusik, also Tonsprache. Für die früheste christliche Kirche war die Musik nur ein Mittel zum Zwecke, die Sprache und ihren Inhalt wirksamer zu Gehör zu bringen. Die Bibelworte, der Sprachtext waren so völlig Hauptsache, dass man der Tonkunst nicht die mindeste Selbständigkeit erlaubte. Nur wo der Sprachtext eine Ruhepause machte, da durfte sich die Stimme mit einer entsprechend kurzen oder längeren, immer aber massvollen und bescheidenen Tonbewegung hören lassen (Kadenzen); im übrigen waren die Stimmbewegungen nur Zugesang, sprachlicher Accent. Wir folgten der Weiterentwicklung dieses christlichen Recitatives und sahen, wie die biblischen Texte zuerst abgekürzt, dann umgeformt und schliesslich durch andere Texte ersetzt wurden, und je mehr das Bibelwort an Autorität verlor, desto mehr trat die Musik hervor, um schliesslich das Wort zu beherrschen.

Indessen hatte die Gesangskunst der damaligen Zeit den engeren Zusammenhang mit der Sprache noch nicht vorloren; deshalb lehnte sich auch die Theorie der Melodiebildung an die Grammatik an. Nicht nur die Lehre von den Distinktionen zeugt dafür, sondern auch die Tonverbindungen innerhalb der Distinktionen waren von den Wortbindungen und der sprachlichen Gruppirung des Textes abhängig. So zerfiel ein Tonstück (Versikel, Antiphone, Responsorium) in Abschnitte (partes), ein Abschnitt in Satzglieder (distinctiones), ein Satzglied in Silben (syllabae) und eine Silbe[1]) bestand aus 1—5 Tönen, die im Konsonanz-Verhältniss, d. h. im Verhältniss der kleinen und grossen Sekunde oder Terz oder in dem der reinen Quart oder Quinte zu einander standen.

Eintönige Neumen sind natürlich nichts seltenes und machen den Kern der Neumationen aus; besonders herrschen sie in recitatorischen und in den sich an das Recitativ anlehnenden oder aus ihm hervorgehenden Gesängen durchaus vor. Während aber im Recitativ ein und derselbe Ton beliebig oft wiederholt werden konnte, galt im

1) Guido (G. S. II. 14): »Wie es in der Metrik Buchstaben und Silben, Satztheile (partes) und Versfüsse und Verse giebt, so giebt es in der Melodik (harmonia) Klänge oder Töne, deren einer, zwei oder drei in Silben zusammengefügt werden, und diese ergeben für sich allein oder verdoppelt eine Neume, d. h. einen Satztheil der Cantilene. Ein einzelner Satztheil oder mehrere bilden ein Satzglied (Distinktion) d. h. eine passende Stelle zum Athemholen.« Vgl. auch S. 49 und Odo G. S. I. 275.

Kunstgesange des 10.—12. Jahrhunderts das Gesetz, dass man einen Ton nicht öfter als höchstens 4 Mal hintereinander wiederholen solle. „Oeftere Wiederholung ekelte an"[1]). Überhaupt soll öftere Wiederholung derselben Tonbewegungen möglichst vermieden werden.

Zweitönige Neumen können, wie wir bereits sahen, einen kleinen oder grossen Sekundenschritt oder aber einen (kleinen und grossen) Terzen-, reinen Quarten- oder Quintensprung darstellen.

Mehrtönige Neumen müssen ebenfalls mit ihren Tonbewegungen im Rahmen einer Quart oder Quinte bleiben. Bis zu 5 Tönen können zu einer einzigen solchen Tonfigur vereinigt werden, wobei natürlich die manigfaltigsten Tonkombinationen stattfinden können: Gänge in einer Richtung auf- oder absteigend, Gänge mit Überspringen eines Tones oder gemischte Bewegung auf und ab. Hierbei kommen die oben gegebenen Regeln der Tonfortschreitung voll zur Geltung. Immer aber stehen diese Kombinationen unter dem Gesetze: Gesetzlich darf eine 2—3 tönige Neume den Raum einer Quarte oder Quinte nicht überschreiten. Quinten und besonders Quarten beherrschen die Kantilene. Deshalb strebt jeder Ton danach, seine Quart oder Quint über oder unter sich zu haben.[2])

Aber nicht bloss die Töne innerhalb einer und derselben Tonfigur stehen zu einander in enger Wechsel-Beziehung, sondern auch die verschiedenen Neumen wieder unter sich. Einem Quartensprunge aufwärts soll ein Quintengang abwärts nachfolgen und umgekehrt; einem Quintensprunge aufwärts entspricht am besten ein Quartengang abwärts; einem Quintengange aufwärts soll ein Quinten- oder Quartensprung oder ein Quint- und Quartgang mit Auslassung eines Tones (oder zweier) folgen u. s. w. Auf diese Weise entspricht der Quinte der einen Neumen-Gruppe eine Quarte der andern. Diese Wechselbeziehungen zwischen den Neumen bildeten die Lehre von der *Coniunctio motuum*[3]). Hierbei unterschied man, sehr fein und mustergiltig für theoretische Behandlung der Melodik, zwischen höher- und tiefer-, neben- und zwischen-gestellten und übergreifenden Tonbewegungen (*prae-*, *sup-*, *ap-*, *interpositus* und *commixtus*). Die in den Handschriften von Guidos Micrologus fehlenden wichtigen Neumen-Beispiele finden wir in dem Traktate *De musica antica et nova*, Cap. 86 in Montecassino, abgedruckt in Coussemakers *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*[4]).

1. Eine übergestellte Neume steigt stets über den ihm vorausgehenden Ton.

2. Eine untergestellte Neume folgt einer höheren Tonbewegung nach. Die Handschrift von Montecassino giebt als Beispiele für übergestellte, d. h. also höher steigende Neumen diese beiden und ; als Beispiele aber für untergestellte, deren Anfangstöne also tiefer als die vorangehende Neume liegen, die entsprechenden Neumen: und . Diese Unterscheidung der beiden Zeichen-Paare ist wichtig; in solcher Form und differenzirten Bedeutung werden auch in der That jene vier Neumen in den Denkmälern verwendet.

1) Aribo G. S. I. 226: Si hoc rarum fuerit, amplectetur, saepius enim repetitum fastidium generabit.

2) Propter diatessaron et diapente, quae in cantilenis pollent praecipue, desiderat unaquaeque chorda vel litera quartam quintamve supra et infra se habere. Aribo G. S. II. 201.

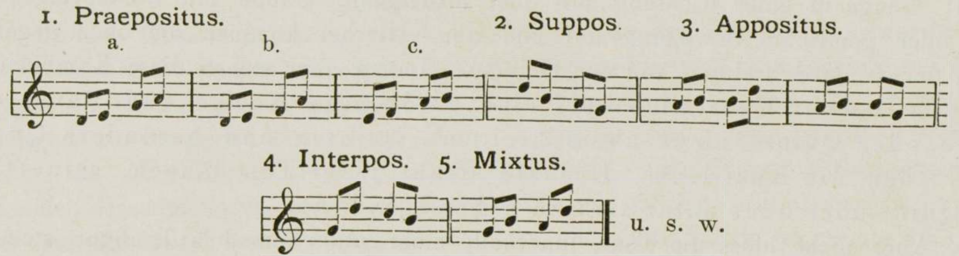
3) Besonders durch Guido von Arezzo ausgebaut, Micrologus Kap. 16.

4) Vgl. N. S. I. 80.

3. Eine nebengestellte Neume ist diejenige, deren Anfangston mit dem Endton der vorhergehenden gleich ist, z. B.

4. Eine zwischengestellte Neume ist eine solche, deren Tonbewegung innerhalb derjenigen der vorangegangenen liegt z. B.

5. Eine übergreifende Neume schliesslich liegt mit ihrer Tonbewegung theils innerhalb der vorangegangenen Tonbewegung, theils geht sie nach oben oder unten über sie hinaus, z. B. Beispiele in moderner Notation:



Alle diese Tonbewegungen sollen sich der Regel nach innerhalb einer Quarte oder Quinte abspielen. Guido zeigt das reguläre Verfahren dabei am Beispiel der ersten Konjunktion: hier mache die erste Neume einen Ganztonschritt, dann werde der Halbton übersprungen und die zweite Neume setze eine Terz höher ein, um ebenfalls einen Ganztonschritt auszuführen (s. oben 1a.); oder aber der Halbton wird nicht übersprungen und demgemäss vollführt die zweite Neume eine grosse Terz (1b.); oder endlich die erste Neume macht einen Halbtonschritt, dann wird der folgende Ganzton übersprungen, und die zweite Neume vollführt einen Ganztonschritt (1c.). „Auf andere Weise ist es weniger fliessend (*commode*).“ Nie darf das nachfolgende Intervall eine Quarte oder Quinte sein. Diese erste Konjunktion wird nur aufsteigend, die zweite nur ab-, die andern aber auf- und absteigend angewendet; Guido giebt die obigen Beispiele als die besten. Er fügt hinzu, dass diese Konjunktions-Regeln auch für die Satztheile und Distinktionen gelten, sodass sich der Anfang eines Satztheiles oder einer Distinktion diesen Regeln gemäss an das Ende der vorangegangenen anschliesse.

Die hier wiedergegebene Lehre von der Conjunctio motuum ist keine leere Schema-Macherei des Mittelalters, sondern ein nicht unwesentliches Hilfsmittel beim Neumen-Lesen. Ihre Wichtigkeit erkennt man erst, wenn man sie mit der Kadenz-Lehre verknüpft. Alle Neumen müssen unter einander in melodischer (harmonischer) Beziehung stehen. Silben und Satztheile und Satzglieder und Abschnitte, — „alles das stimmt unter einander in süsser Eintracht überein, und oft um so einträchtiger, je ähnlicher die Theile sind[1]“. Wie jeder Gesang mit der Finalis seiner Tonart schliessen muss, und wie die Finalen und sogar die Anfangstöne der einzelnen Distinktionen zu dieser Hauptfinalis in engster Beziehung stehen, so stehen auch die Endtöne jedes einzelnen Neumas, jeder noch so kurzen oder langen Verbindung von Neumen zu der Hauptfinalis so in Beziehung und „werden ihm so angepasst, dass sie in bewundernswürdiger Weise von ihr einen gewissen

1) Guido, Regulae de ignoto cantu. G. S. II. 50b.

Schein von Farbe (faciem coloris) zu erhalten scheinen[1])". Denn — wie schon früher ausgeführt wurde — die Endtöne der Neumen dürfen von der Tonstufe der Finalis nicht weiter abliegen als eine Quint (nur beim 3. Tone kann es eine Sexte sein).

Zu dem Endtone einer Neume stehen nun aber wiederum sämmtliche Töne der Neumen-Verbindung in Abhängigkeits-Verhältniss: denn weder nach oben noch nach unten darf sich das Neuma um mehr als eine Quinte von dem Neuma-Endtone entfernen. Wir sahen nun bereits, dass die Neumen-Gruppen, so verschieden sie auch sonst sein mögen, doch den Umfang einer Quinte, d. h. ein Pentachord nicht überschreiten dürfen. Bei einer in gerader Linie absteigenden Neume liegt also der Endton auf der untersten Stufe dieses Pentachordes, bei einer ebenso aufsteigenden Neume aber liegt er auf der obersten Stufe. Steigt nun bei einer zwischengestellten oder übergreifenden Neume die Tonbewegung zu ihrem Endtone auf, so wird natürlich das Intervall zwischen Endton und höchstem Tone der Neume um ebensoviel vermindert, das Intervall zwischen Endton und tiefstem Ton um ebensoviel vergrössert, als das letzte Aufsteigen beträgt.

Endton einer Neume sei z. B. *g;* das Pentachord der Neume kann also sein: *c—g* oder *d—a* oder *e—h* oder *f—c'* oder *g—d'*. Schon das cheironomische Bild der Neumen-Figur lässt meist erkennen, ob ein *Prae-*, *Ap-*, *Sup-*, *Interpositus* oder *Mixtus* vorliegt. Erweist sich die Neume als eine in gerader Richtung aufsteigende (sei es *Prae-* oder *Appositus*), so kann nur das Pentachord *d'—g* Statt haben; steigt die Neumenfigur z. B. als ein *Suppositus* ab, so kann ebenfalls nur von diesem die Rede sein. Bei einem *Interpositus* oder *Mixtus* jedoch wird man festzustellen suchen (und meist auch ohne grosse Schwierigkeit feststellen können), wieviel das letzte Auf- oder Absteigen zu dem Endtone beträgt; beträgt z. B. das Aufsteigen einen Ganzton, so kann nur das Pentachord *f—c'* vorliegen, d. h. die Tonbewegung der Neume steigt höchstens eine Quart über den Endton; beträgt es eine Terz, so handelt es sich um das Pentachord *e—h,* d. h. die Neume steigt höchstens um eine Terz über den Endton u. s. w. Betrüge aber das letzte Aufsteigen einen Halbton, so könnte der Endton gar nicht *g*, sondern müsste *f* oder *c* sein; auch wenn es eine grosse Terz ausmachte (z. B. zwei Ganztöne), könnte von *g* als Endton nicht die Rede sein.

So liegt in der Kadenz-Lehre ein Kontrol-Mittel für jede einzelne Neume und umgekehrt. Es kann sich dabei natürlich auch um Tetra- statt um Pentachorde oder noch kleinere Umfänge handeln; die Bestimmung der Neumen-Bewegung wird dadurch natürlich nur leichter. Auch brauchen keineswegs die Einzel-Neumen einer Tonfigur in einem einzigen Schriftzuge verbunden zu sein: zu einer Tonfigur gehören alle Neumenzeichen, die sich im Kreise desselben Wortes oder derselben Wortphrase befinden.

Hierzu kommt nun die Forderung einer Symmetrie der Tonfiguren nach der Anzahl ihrer Töne. Besteht die eine Neume nur aus 1 Tone, so kann die ihr entsprechende ebenfalls nur eintönig sein, oder aber 2 oder 3 (nicht mehr) Töne haben. Mehrtönige Neumen müssen im Verhältniss von 2 : 3, 2 : 4, 3 : 4 stehen, d. h. immer diejenigen Rationen aufweisen, welche in der Musiklehre der damaligen Zeit als harmonische galten. **Hierbei gilt die eine Gruppe an zeitlicher Quantität oder Tondauer genau soviel als die andere,** d. h. eine eintönige Neume wird so lange ausgehalten als die ihr entsprechende 2 oder 3-tönige u. s. w. Hiermit ist ein Gesetz von grundlegender Wichtigkeit und ungemeiner Tragweite ausgesprochen.

1) Guido, Microl. Cap. XI. G. S. II. 11b.

Die Belegstellen aus Guido und Aribo lassen über den Sachverhalt keinen Schatten von Zweifel bestehen. Ich gebe hier die beiden Abschnitte in Übersetzung. Guido (G. S. II. 15): »Aufs sorgfältigste beobachte man eine solche Gruppirung der Neumen, dass die Neumen, da sie bald durch Wiederholung (repercussio) eines und desselben Tones, bald durch Verbindung zweier oder mehrerer entstehen, sich doch stets gegenseitig entweder in der Anzahl der Töne oder in dem Verhältniss ihrer Quantität[1]) einander entsprechen und gleich seien: bald gleich zu gleich, bald doppelt oder dreifach zu einfach und im übrigen im Verhältniss von 4 : 3 oder 3 : 2. Neumen einer bestimmten Anzahl werden mit solchen gleicher Anzahl gleich gesetzt, wenn den einfachen einfache entgegengestellt werden, oder den doppelten doppelte (zweitönige) u. s. w., und auf diese Weise sollen sie erstens bezüglich der Anzahl [wie bei Gleichheits-verhältniss zwei zu zweien, drei zu dreien, und bei Doppelt-Verhältniss zwei zu einem, vier zu zweien, ferner dreifach zu einem u. s. w.] gleich sein, zweitens in dem Verhältnisse ihrer »Tenore«. Tenor heisst das Verweilen der Stimme; er besteht in Gleichheit (dieses Verweilens), wenn (z. B.) vier Töne gegen zwei stehen (♫ ♫ = ♩ ♩), und um so viel als die beiden Töne an Zahl geringer sind, um soviel grösser soll dann ihre Länge (mora, ihr Verweilen) sein.« Dazu giebt Aribo (G. S. II. 227 a) folgende Erläuterungen: Gleich soll mit gleich in Beziehung gesetzt werden, wenn man einfache (Neumen) gegen einfache, zweitönige gegen zwei-, und drei-tönige gegen drei-tönige setzt; und zwar gilt dies entweder betreffs der Anzahl der Töne, dass man bei »gleichen« Neumen zwei Töne gegen zwei, drei gegen drei setzt. Bei »doppelten« Neumen entsprechen zwei Töne einem, vier Töne zweien, bei »dreifachen« (drei Töne) den einfachen. Oder aber (es gilt dies) betreffs dem Verhältnisse ihres Aushaltens (tenorum). Aushalten (tenor) nennt man das Verweilen eines Tones. Bei »gleichen« Neumen hat es Statt, wenn vier Töne gegen zwei gesetzt werden, und um wieviel dabei die Anzahl der zwei Töne kleiner ist (als vier), um soviel muss das Verweilen (der Stimme auf den Tönen) grösser sein. Deshalb finden wir auch ziemlich oft in älteren Antiphonaren (die Zeichen) *c. t. m,* was *schnell, langsam, mässig-geschwind* bedeutet. Von jeher hatte man starke Obacht darauf, nicht nur seitens der Komponisten, sondern auch seitens der Sänger selber, dass Jeder in richtigem Zeitverhältniss komponire und sänge. Diese Sorgfalt ist freilich schon längst dahin und begraben.«

Dass der Gregorianische Gesang keine verschiedene Mensuration seiner Töne gehabt habe, ist eines von den vielen Verkennungen der mittelalterlichen Musik. Namentlich die Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts konnten sie sich gar nicht barbarisch genug vorstellen, sei es um dadurch über die modernen Musik-Bestrebungen ein glänzenderes Licht auszugiessen, sei es aus Mangel an Vertiefung in den Sinn und die Überlieferungen jener Zeiten. Bereits oben wies ich nach, dass die Neumen schon im 7.—8. Jahrhundert den Anfang darbieten zu einer Bezeichnung von Länge und Kürze der Töne, und schliesslich bildeten ja deren Zeichen im alten Prosodien-System schon seit einem Jahrtausend sogar eine besondere Gruppe. Es ist eine der thörichtesten Anschauungen, die aber vor allem — ich wiederhole es — den Musikschriftstellern des 19. Jahrhunderts, Fétis und Ambros voran, ganz geläufig ist: dass das frühe Mittelalter bis gegen Eintritt der sogenannten Mensural-Theorie nicht einmal die aller-primitivsten musikalischen Empfindungen gekannt habe, nämlich das Gefühl für Tondauer und für Zusammenklang. Beide seien, so ist die allgemeine Ansicht, erst das Produkt der theoretischen Bemühungen des 12. und 13. Jahrhunderts. Als ob man ein Gefühl (was doch beide sind) durch theoretische Spekulationen und Beweise erzeugen könnte! Kann man denn einen Blinden das Gefühl der Farbe lehren?

Die Beachtung der metrischen Gesetze der lateinischen Sprache musste zu einer verschiedenen Messung der Töne führen, und zur Bezeichnung der verschiedenen Tonmessung waren die Zeichen der Zeit (*tempus*) im antiken Prosodien-System bestimmt. Wir sahen allerdings, dass die eigentliche Bestimmung des Longa- und Brevis-Zeichens bereits im frühen Mittelalter ins Schwanken gerieth. Der Longa-Strich ward (vermuthlich in Vermischung mit dem Ison-Zeichen der spät-mittelalterlichen griechischen Neumation, das ebenfalls einen Querstrich darstellt) schon frühe das Zeichen des Mitteltones und der Tonwiederholung und erscheint in dieser Funktion bereits im Amiatinus. Das Brevis-Zeichen aber verschmolz mit dem des Gravis in Eins. Der Verlust der beiden ursprüng-

---

1) Kornmüller schlägt für die Lesart *tonorum* bei Gerbert das durchaus annehmbare *tenorum* an.

liche Tempus-Zeichen war nur eine Folge davon, dass der Sinn für die ursprüngliche grammatikalische Quantität der Silben allmählich (schon seit dem Ausgange des Alterthums) zum Theil verloren gegangen war. Aber nur zum Theil; denn ausdrücklich sagt Guido von Arezzo, es sei nur selten zu befürchten, dass man ein langes Aushalten (tenor) auf kurzen, und ein kurzes auf langen Silben ausführt, was eine hässliche Wirkung mache[1]). Ich zeigte (oben S. 36), dass man gegen Mitte des Mittelalters nicht mehr den Unterschied machte zwischen grammatikalisch oder sprachgeschichtlich langen und kurzen Silben, sondern nur noch zwischen physiologischen Quantitäten. Alle Silben gelten hierbei als kurz, deren kurze Aussprache die klangliche (lautphysiologische) Beschaffenheit des Buchstaben-Materiales zulässt; alle Silben aber, bei denen entweder eine Konsonanten-Häufung (Positions-Länge) oder aber eine schwere Diphthongirung eine solche kurze Aussprache unmöglich macht, gelten als lang. Die physiologisch schwereren Silben werden nun, wie bereits dargethan, vor den leichteren Silben dadurch ausgezeichnet, dass man den einfachen Neumen ein kleines Strichlein oder Häkchen hinzufügte (s. oben S. 9 und 35 f.).

Auf diese Weise werden als lang behandelt und mit schweren Neumen versehen:

1. Silben mit den Diphthongen *au* (z. B. in *audio*), *eu* (z. B. *heu*), nicht aber *ae oe*, was meist *e* geschrieben wird (z. B. *celi* statt *coeli, secula* statt *saecula*).

2. Alle selbständige Wörter, die auf einen Konsonanten endigen, wie *gens, fac, nec, ut,* seltener Präpositionen wie *in, ad,* oder Bindewörter wie *et*; namentlich wenn das folgende Wort mit Konsonant beginnt.

3. Alle geschlossene Silben namentlich im Wort-Innern, (z. B. fac-tus, an-te, om-nis,), seltener und meist nur bei liquidem oder doppeltem Verschluss auch die Endsilben (z. B. viderunt). Geschlossen werden die Silben meist durch Doppel-Konsonanz (peccatum, afflictus, illa, errans) oder durch Liquida mit nachfolgendem Konsonanten (stul-ta, om-nis, in-ter, vir-tus) wozu auch die Doppel-Konsonanzen *ll, mm, nn, rr* gehören.

Alle übrigen Silben sind kurz, haben demgemäss leichte Neumen.

Natürlich hat manches Schwanken bei einzelnen Fällen in den verschiedenen Zeiten und Gegenden statt. So z. B. theilt man in älteren Zeiten *fa-ctus, no-stri* ab, wobei die Silben *fa-* und *no-* als offene kurz sind, später aber *fac-tus, nos-tri,* wobei sie als geschlossen und lang gelten. Schwanken hat namentlich auch bei den Buchstaben *j* und *x* Statt; einmal machen sie Position, ein andres Mal nicht. Obige Regeln aber gelten im 10. bis 12. Jahrhundert in den Neumen-Handschriften ganz allgemein.

Am strengsten durchgeführt wird die Unterscheidung von schweren und leichten Silben in Italien im 11. Jahrhundert. Wir lernten bereits folgende Unterscheidungen kennen:

Leichte Zeichen: [neume signs]

Schwere Zeichen: [neume signs]

Es kommen aber noch mehrere andere hinzu, wie aus den gegebenen Beispielen ersichtlich:

Leicht: [neume signs]

Schwer: [neume signs] [2])

1) Microl. Kap. XV. G. S. II. 15 f.

2) Siehe Beispiel S. 79 (Sanctissimus papa) auf san-ctus, colum-bae, et sic, dicen-do.

Natürlich treten letztere unter den nämlichen Bedingungen, wie die erst-genannten auf. So sehen wir denn ein ganzes System von Paaren je zweier sich entsprechender leichter und schwerer Zeichen. Auf diesem System beruht vorzugsweise die grosse Mannigfaltigkeit der Neumenformen, die bisher den Blick der Forscher zu verwirren im Stande war. Das Gesetz der Unterscheidung leichter und schwerer Silben multiplizirt sozusagen die Anzahl der Neumen; wir brauchen nur das entsprechende Divisions-Exempel vorzunehmen, um in den verwirrenden Überfluss Klarheit und Übersicht zu bringen.

Aber auch in der fränkischen Neumation finden wir diese Scheidung; doch beschränkt sie sich hier auf eine geringere Anzahl schwerer Zeichen. Nur die hauptsächlichsten schweren Zeichen der italischen Neumation finden in der fränkischen ihre Entsprechung, den späteren italischen Überfluss daran kennen die Franken nicht. Das ist ganz natürlich, denn die fränkische Neumation löste sich von der italischen schon vor dem 10. Jahrhundert. Zudem werden wir sogleich noch einen anderen Grund für den geringeren Bestand an schweren Zeichen bei den Franken kennen lernen, nämlich die Unfähigkeit der Franken, diese Zeichen richtig auszuführen.

Um die fränkischen Entsprechungen zu den italischen schweren Neumen nachzuweisen, genügen schon die gegebenen Beispiele. Ausdrücklich sei bemerkt, dass nicht jede schwere Silbe auch mit einem schweren Zeichen versehen ist (wie dies prinzipiell in der italischen Neumation der Fall ist), sondern es gilt nur das Gesetz: Wo ein schweres Zeichen angewendet wird, da darf es nur auf schwerer Silbe geschehen.

Betrachten wir daraufhin das Beispiel auf S. 81, so erblicken wir das Zeichen ſ auf folgenden geschlossenen Silben: **cun**-ctis, praefe-**ren**-da, **om**-nes, **cor**-dis, als Stellvertreter für die einfachen Zeichen / und //; und ebenso für das einfache Podatus-Zeichen √ das erweiterte, schwere Zeichen √ auf **lau**-dibus. Daneben freilich haben die schweren, geschlossenen Silben: por-**tan**-tur, stu-**pen**-da, **gen**-tibus, **cor**-pora, **sim**-plici, **pur**-**gan**-tes, **con**-sci-**en**-tia, **pen**-semus nur einfache Zeichen. Es treten also die schweren Zeichen nicht durchweg ein, wohl aber treten sie nur über schweren Silben als Stellvertreter entsprechender einfacher Zeichen auf. Diese Regel wird man in der ausgedehntesten Weise an einem grösseren Denkmale der fränkischen Neumation, z. B. an dem S. Gallener Antiphonar 339 aus dem 10. Jahrhundert (facsimilirt herausgegeben in der Paléographie musicale I., Solesmes 1889), finden.

Dort wird man z. B. auf den ersten Seiten das Zeichen ſ über folgenden schweren Silben finden: (S. 1) **non con**-fundentur, **Al**-leluia, (S. 2) **in** te, **con**-fido, **in** veritate, **et** miserere, **non** confundar, **fructum** suum, **san**-ctos, testa**men**-tum, (S. 3) **et** vide, **gau**-dete (2 Mal), **om**-ni, (S. 4) potenti**am** tuam, **sal**-vos, iniquitat**em** plebis, plu**ant**, aperi**atur** terra u. s. w. in hunderten von Fällen, wobei es sich gleich bleibt, ob das Zeichen auf der Silbe für sich allein steht, oder ihm noch andere, wie namentlich ein Paar aufsteigende Punkte vorangehen, wenn nur keine Zeichen weiter nachfolgen. Das Zeichen deutet also gleichzeitig den Silbenschluss an.

Das Zeichen √ statt einfach √ findet sich daselbst auf den schweren Silben: (S. 1) **animam** meam, **confun-den-tur**, (S. 2) irride**ant** me, **univer**-si, **non** confundentur, anim**am** me**am**, **eius**, (S. 3) **sur**-ge, **excel**-so, ver**bum** bonum, **sem**-per, (S. 4) **poten**-tiam, os**ten**-de u. s. w. Auch hier können dem Zeichen ein oder mehrere Punkte vorangehen, z. B. .ꝡ auf (S. 4) **sal**-vatorem.

Statt des *Torculus* ∫ findet sich auf schweren Silben das Zeichen √ z. B. (S. 1) expec**tant**, miseri**cor**-diam, (S. 2) **in** me, **ter**-ra, **cor**-dis, (S. 3) **nihil** solliciti, (S. 5) **iam** nolite u. s. w.

Als Erweiterung des *Porrectus* /\/ stellt sich ohne weiteres das Zeichen /\/ heraus auf den schweren Silben, z. B. (S. 3) **vir**-gines, (S. 4) **terram** tuam, (S. 5) **eius**, und so

gehören noch eine ganze Anzahl ähnlicher schwerer Zeichen, die man, einmal mit dieser Erscheinung und ihrem Sinne bekannt, leicht erkennt. Auch ist es nicht eben schwer, überhaupt daraufhin die Zeichen der fränkischen Neumen durch zu mustern und festzustellen, welche Neumen nur den schweren Silben zukommen, und welche auch den leichten. Das Zeichen ⌣ kommt z. B. ebenfalls nur auf schweren Silben vor, und ebenso ist das Zeichen ↗ ein schweres.

Die Neume ⌣ findet sich im genannten Antiphonar über den schweren Silben: (S. 1) **in** te, **non** confundentur, uni**ver**-si, misericordi**am** tuam, (S. 2) **et** te, glori**am** vocis, **or**-dinaverunt, **sunt**, **in** domum, (S. 3) **con**-sortibus, offeren**tur** tibi, **exul**-tatione, **om**-nibus, (S. 4) po**ten-tiam** tuam, **et** veni, in**ten**de, nos**ter** veniet, **ger**-minet, **por**-tae, inno**cens**, **cor**-de, (S. 5) aperi**en**-tur (am Ende eines sehr langen Melisma) u. s. w. — Die letztgenannte, sehr selten verwendete Neume steht, entweder allein oder mit der Clivis zu einer Figur verbunden, über (S. 4) **om**-nem, salva**bit** nos, (S. 9) **por**-tae, (S. 11, 12) **e**ius öfter, (S. 13) plen**um** fide, **autem** genibus, (S. 18) **ser**vient, (S. 19) **om**nis, **eius**, dol**en**-tes u. s. w.

Somit kann man auch — ein gewaltiger Vortheil! — die grosse Masse der fränkischen Neumen sozusagen durch Zwei dividiren, indem man sie auf zwei grosse Parallel-Klassen zurückführt: in leichte (einfache) und schwere (komplizirte) Neumen. Letztere sind nur Erweiterungen der ersteren; indem man den leichten Neumen ein kleines Häkchen zufügt, entstehen die ihnen entsprechenden schweren Zeichen. Da aber die schweren Zeichen nur lange Silben betreffen, so ist eben jenes Häkchen das Zeichen eines langen Tones.

Die Thatsache, dass nur hier und da einmal eine Ausnahme von der Regel begegnet, spricht deutlicher als alles andere dafür, dass wir es hierbei mit einer durchaus bewussten Anwendung der schweren Zeichen zu thun haben. Andrerseits ist doch das Gesetz in der fränkischen Neumation nicht mit derselben Strenge durchgeführt, als in der italischen. Hier lautete das Gesetz: „leichte Silben haben leichte, schwere Silben aber schwere Zeichen;“ in der fränkischen Neumation aber hat sich das Gesetz in folgendes gewandelt: „schwere Zeichen können nur auf schweren Silben stehen; leichte Zeichen stehen auf leichten Silben, können aber auch über schweren Silben auftreten“. Mit dieser Wandlung ist nichts anderes ausgedrückt als die Thatsache, dass die Franken die Silben-Schwere zwar kannten und anerkannten, aber doch leichter über sie hinweg sahen, als die Italier, offenbar, weil bei den Franken — wie in ihrer Sprache, so auch in ihrem Gesange — die rhythmische Betonung jene physiologische Silben-Schwere überall dort überwog und vernachlässigen liess, wo eine andere Silbe mit stärkerem rhythmischen Drucke gegenüber der bloss physiologisch schweren und metrisch langen Silbe in die Wagschale fiel. Auf alle Fälle aber zeigt die strengere Durchführung jenes Gesetzes der Silben-Schwere, dass seine eigentliche Heimath nicht bei den Franken, sondern in Italien liegt, und dass die fränkische Neumation bei ihrer Unterscheidung schwerer und leichter Neumen nur die italische imitirte und wiederspiegelt. Durch eine freiere Anwendung der schweren Zeichen machten sich aber die Franken unabhängiger von der sprachlichen Unterlage ihres Gesanges. Jene schweren Zeichen wurden damit für die Bezeichnung rein musikalischer Tonlängen geeigneter. Der Gesang der Italier des 10.—12. Jahrhunderts hingegen ist noch ganz abhängig von der sprachlichen Beschaffenheit seines Textes.

Freilich ist nicht mehr die alte lateinische Metrik dabei massgebend. Denn als Ersatz der antiken Metrik, d. h. an Stelle der Messung nach grammatikalisch langen

und kurzen Silben ist vielmehr eine Messung nach physiologisch schweren und leichten Silben, d. h. ein rhythmisches Prinzip getreten.[1]) Dieser Umschlag ist für die Gesangsmusik des Mittelalters und für deren Tonschrift von um so grösserer Wichtigkeit, als die Wandlung des antiken metrischen Prinzipes in ein rhythmisches auch die Sprache und Sprachkunst des Mittelalters durchzieht. Ist sie es doch auch gewesen, die (nach der wohl allgemeinen Ansicht der Sprachforscher) vor allem die Umbildung der lateinischen Sprache in die modernen romanischen Idiome begünstigt hat. Aber das innere Wesen des Vorganges hat bisher von der Sprachforschung nicht völlig klar dargestellt werden können; diese erwartet eine solche Darstellung vielmehr von der Musikwissenschaft. Und mit Recht. Denn wenn irgend wo, so musste sich gerade in der Tonkunst jener Zeiten der Umschwung deutlich bemerkbar machen, weil hier metrische wie rhythmische Gesetze am meisten rein und absolut, d. h. frei von störenden Begleit-Erscheinungen auftreten können.

Wir haben soeben das Vorhandensein eines neuartigen rhythmischen Prinzipes nachgewiesen; über sein Wesen und seine musikalische Bedeutung ist damit freilich noch wenig dargethan. Es wäre voreilig zu behaupten, dass diese Rhythmik sofort die alte Metrik verdrängt und ersetzt hätte. Im Gegentheil ging — wie es nur natürlich ist — der Vorgang nur ganz allmählich von Statten. Aus der Zeit, wo die Epoche jener Umwandlung noch nicht abgeschlossen war, besitzen wir einen nicht zu unterschätzenden Beitrag für dessen Erkenntniss in folgender Stelle des Aurelianus Reomensis (9. Jahrh.): „Es steht in der Musik frei, auf derjenigen Silbe, die einen stärkeren Rhythmus (*maiorem numerum*) aufweist, wie z. B. die Silbe *a* (in *Ecce agnus dei*), falls nothwendig, die Modulation länger und sie zweien oder dreien Silben gleich zu machen. Nur wird dann der Anfang der Modulation nicht so stark betont[2]).“ Also diejenige Silbe, die einen stärkeren Rhythmus, einen kräftigeren rhythmischen Nachdruck hat, kann in der Musik länger „modulirt“ werden, d. h. es können mehrere Töne auf eine solche Silbe gesungen werden, sodass sie 2—3 anderen, rhythmisch nicht betonten Silben an Länge oder Zeitdauer gleichkommt; aber diese Ausdehnung der Zeitdauer geschieht dann auf Kosten des rhythmischen Nachdruckes, da ja dabei der Anfang der Modulation nicht so stark „ausgedrückt“ wird (exprimitur). In dem hier angezogenen Worte ag-nus ist die erste Silbe rhythmisch stärker betont, weil sie durch Position physiologisch lang ist; es kommt ihr ein schweres Neumen - Zeichen zu. Diese schwere Neume kann dargestellt

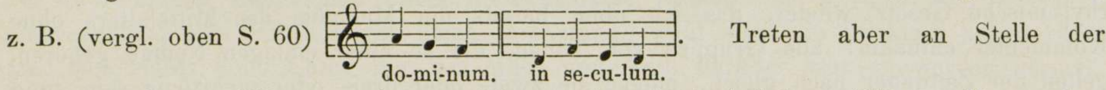
---

1) Der musik-theoretische Ausdruck für »Quantität« ist im Mittelalter »Tenor«. Guido von Arezzo sagt (G. S. II. 38a): »Tenor ist das Verweilen (Aushalten, *mora*) irgend eines Tones; die Grammatiker schreiben es als Tempus über die langen und kurzen Silben.« *Quantitas* hiess das Zahlen-Verhältniss, (1 : 2, 2 : 3 u. s. w.) der Töne zu einander, also der Umfang einer Tonbewegung. Die Tonbewegung selbst hiess *modus*. Unter *Qualitas* verstand man die Art und Weise der Tonfolge, wie sie durch die verschiedenen Arten der Modi (s. o.) vorgeschrieben war (Guido, ebda. 39b). — Der Rhythmus hiess *numerus*, worüber weiter unten.

2) Gerb. Scr. I. 47 bei Besprechung des Beispieles *Ecce agnus dei*: Estque musica licentia, ut in ea littera, quae maiorem obtinet numerum, scilicet *a*, longiorem, si necessitas cogit, effici modulationem, liceat et pro duabus vel tribus constare syllabis. Attamen non tam fortiter initium exprimitur modulationis. Wollte man hier *maiorem numerum* übersetzen mit »grösserer Anzahl«, so würde die ganze Stelle ohne weitere Zuthaten nicht verständlich sein: »Es steht frei, auf derjenigen Silbe, die eine *grössere Anzahl* (wovon? von Tönen?) aufweist, die Modulation (noch?) länger und sie 2—3 Silben gleich zu machen.«

werden entweder 1. durch ein einfaches Aushalten der Neume, beziehungsweise der entsprechenden einfachen Tonbewegung, mit stärkerem rhythmischem Nachdruck, oder 2. durch eine melodische Figur, bestehend aus der ursprünglichen Tonbewegung mit melodischer Verlängerung, aber ohne stärkeren rhythmischen Nachdruck. Entweder — so ist hier also das Gesetz — eine schwere Neume von einfacher Metrik mit rhythmischer Verstärkung; oder aber Auflösung der schweren Neume in eine Tonfigur von grösserer metrischer Länge, aber ohne die rhythmische Verstärkung. Rhythmik und Metrik gehen hier noch als gleichberechtigte Faktoren neben einander her, einer kann für den andern vikarirend eintreten.

Die lateinische Sprache erkannte ja in ihrer klassischen Zeit das Prinzip einer starken und schwachen Betonung wenig oder gar nicht an; die stärkere und schwächere Betonung einer Silbe äusserte sich in einer höheren oder tieferen Tongebung der Silbe, z. B. (vergl. oben S. 60)



. Treten aber an Stelle der rhythmisch kurzen Silben do-minum und in se-culum rhythmisch lange Silben z. B. om-nium und in hor-tulum, so müssen diese Silben mit schweren Neumenzeichen versehen werden, welche deren Töne verlängern, und die dann in eine Tonfigur aufgelöst werden können.

Nunmehr werden uns auch folgende Darlegungen vollauf verständlich sein. Schwere Neumen kommen in weitaus den meisten der oben aufgeführten Fälle auf Silben vor, die durch einen der liquiden Konsonanten *l m n r* geschlossen sind. Silben mit schwerem Diphthong sind sehr selten, und solche, die durch einen nicht-liquiden Konsonanten geschlossen werden, sind nicht eben häufig. Das eigentliche Kontingent silben-schliessender Konsonanten stellen durchaus die Liquidae. Daher nannte man die schweren Neumen im Mittelalter *Neumae liquescentes*. „Wissen muss jeder Sänger, — so heisst es schon in den Constitutiones Sanctorum Patrum, deren Abfassung man (wohl mit Unrecht) schon in das 6. Jahrhundert setzt — dass diejenigen Buchstaben, welche in der Kunst der Metrik liquid sind, es auch in den Neumen der musikalischen Kunst sind[1].“ Von den liquiden Neumen spricht auch Guido von Arezzo[2]: „Es verschmelzen (*liquescunt*) in vielen Dingen die Töne nach Art der Buchstaben so, dass die von dem einen Tone angeschlagene Tonbewegung deutlich in die des anderen Tones übergeht, ohne dass jener einen Abschluss zu haben scheint (also eine Art Portamento). Dann setzen wir über den Ton noch einen Punkt (Ton), ihm gewissermassen einen Klex anheftend (maculando),
G DE Ga a G
z. B. Ad te le-va-vi. Will man ihn aber voller hervorbringen, ohne ihn zu verschmelzen, so schadet es auch nichts; nur ist es oft so gefälliger.“

Auch hier haben wir also die nämlichen beiden Arten der Ausführung liquider Silben, wie vorhin: 1. man kann die Silbe einfach lang aushalten; oder 2. man kann den Ton der liquiden Silbe mit dem der folgenden Silbe im Portament verschleifen, also den einen Ton in zwei oder mehrere zerlegen. Die durch die Zerlegung sich ergebende Tonfigur ist in Guidos Beispiele aufsteigend (D E, G a). Diese scheint in der That zu Guidos

---

1) Gerb. Scr. I. 6. Scire debet omnis cantor quod literae, quae liquescunt in metrica arte, etiam in neumis musicae artis liquescunt.

2) Micrologus Kap. XV. G. S. II. 17a.

Zeit in Italien so beliebt gewesen zu sein, dass man in manchen Neumationen kaum eine direkt von einem Tone zum andern aufsteigende Tonbewegung findet, sondern dass die direkte Bewegung z. B. [musical notation] meist ersetzt wird durch diese: [musical notation].

Wahrscheinlich kann indessen die Tonfigur, welche eine Neume in mehrere Töne auflöst, auch abwärts sich bewegen, z. B. vor einer untergestellten Neume (supposita). Es entsteht dabei aus einer eintönigen Neume eine zweitönige (also z. B. aus Akut ein Podatus im Aufsteigen, eine Clivis im Absteigen), aus einer zweitönigen Neume eine dreitönige (z. B. aus Podatus ꟷ ein Torculus ꟷ und aus Clivis ꟷ ein Porrectus ꟷ), aus einer dreitönigen Neume eine viertönige u. s. f. Aber an der Mensur ändert dies nichts: nach Aurelian und Guido gilt die eine so entstandene Tonfigur an Zeitdauer nicht mehr als die einfache schwere Neume (liquescens), und so finden wir denn hier jenes rhythmische Gesetz wieder, das ich oben bereits der Melopöie des Mittelalters ohne Kommentar entnahm: alle Gruppen von Tönen, die zu einer einzigen Neume gehören, gelten der Zeitdauer nach gleich, mögen sie zwei- oder drei- oder mehrtönig sein, und eine eintönige Neume gilt soviel als jede dieser Gruppen. Die eintönige Neume ist also das Einheitsmass, unser „Takt", oder die Brevis der Mensural-Theorie. Sie kann zwar in mehrere Töne aufgelöst werden, aber dann theilen sich diese Töne, soviele ihrer auch seien, in die der eintönigen Grund-Neume zugemessene Zeitdauer. So löst sich denn die Rhythmik in Tonbewegung auf. Die lautphysiologisch schwere und rhythmisch lange Silbe kann in mehrere rhythmisch wie metrisch gleich kurze oder lange Töne aufgelöst werden, die zusammen die ursprüngliche Quantität der betreffenden Silbe ergeben.

So wird es auch verständlich, warum man als Ausdruck für den Rhythmus (*ῥυθμός*) das Wort *numerus* gebraucht: das numerische Verhältnis der Töne, die auf einer Wortsilbe Platz finden können, ist entscheidend für deren rhythmische Geltung und Bedeutung. Die rhythmische Bedeutung einer Sprachsilbe aber hängt nicht ab von ihrer grammatikalischen Quantität (sprach-geschichtlichen Länge oder Kürze), sondern von ihrer lautphysiologischen Beschaffenheit (physischen Schwere oder Leichtigkeit), d. h. von der rein materiellen Möglichkeit, sie leicht oder schwer hervorzubringen und auszusprechen[1]).

Von der Auflösung einer Silbe in eine Reihe von Tönen macht das 11. und 12. Jahrhundert einen geradezu erstaunlich ausgiebigen Gebrauch. Es ist gar keine Seltenheit, auf einer einzigen Silbe 20—30 Töne und selbst 50 und noch mehr zu finden. Namentlich die fränkischen Neumationen sind darin stark und erinnern diesbezüglich sehr an die gleichzeitigen griechischen Neumationen, wo man auch über ganze Seiten hinweg Melismen auf einer einzigen Sprachsilbe (falls man hier noch von Melismen reden kann) sozusagen als tägliches Brod verwendet sieht. Am meisten zeichnen sich im griechischen Gesange die Allelujas durch ein Übermass von Melismen aus; war doch das Alleluia, wie wir sahen, von vorn herein melismatischen (pneumatischen) Charakters.

---

1) Bei den germanischen Sprachen kommt hierzu noch das logische Gewicht, das einer Sprachsilbe innerhalb ihres Wortes oder einer Wortgruppe innewohnt. Dass aber die physiologische Beschaffenheit der Buchstaben ein schwerwiegendes Moment in der mittel-hochdeutschen Sprache ausmacht, habe ich in meiner Abhandlung »über das Accentuations-System Notkers in seinem Boethius« (Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. XIII., s. bes. S. 298 ff.) nachgewiesen.

Man nannte dieses Schwelgen in Tönen, das auf den Sprachtext keine Rücksicht mehr nahm, den *iubilus*, und wenn man dabei auf die Bedeutung dieses hebräischen Wortes sieht[1]), das soviel als lang-gezogener Ton (besonders eines Blasinstrumentes) bedeutet, so befestigt sich die von mir oben ausgesprochene Meinung, dass dieses Alleluia-Singen nichts andres sei, als ein Nachhall des instrumentalen Zwischenspieles beim Psalmen-Gesang (*ὑπόψαλμα*). Das Mittelalter nannte den Jubilus auch *Pneuma* oder schlechthin *Neuma* und gebrauchte ihn gern als Anhang am Ende der Antiphonen. Man hielt es für seine ursprüngliche und eigentliche Bestimmung, eine längere Pause auszufüllen.

Dass bei einem reichlichen Gebrauche solcher langen Melismen der Sprachtext schlecht weg kam, ist selbstverständlich. Noch heute kann man im Orient, namentlich bei den Kopten und Griechen, hören, wie z. B. das einzige Wort Alleluia eine Viertelstunde und noch länger hindurch gesungen wird. In den griechischen Gesangs-Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts ebenso wie in den slavischen Neumationen des 16. Jahrhunderts findet man dabei noch einzelne Silben, wie *τε, ϱε, χε, εϱϱε, τεϱϱε, αγχα,* eingeschoben, die natürlich gar keine Bedeutung, wohl aber die Wirkung haben, dass man sich selbst beim Lesen nur mit Mühe und Noth darüber klar zu werden vermag, welcher Sprachtext denn eigentlich dem Gesange zu Grunde liegt. Bei einem Alleluia freilich ist von Textverständniss an und für sich nicht viel die Rede; es ist ja nur eine ***vox exultatonis et laetitiae,*** ganz ähnlich dem ***Noeane*** u. a. Wortformeln, vergleichbar den Solmisations-Silben bei Solfeggien, die nur den physiologischen Anhalt für die Töne des Gesanges abgeben sollen. Aber das melismatische Singen drang auch in die übrigen Gesänge ein und machte somit die Gesangstexte zu einer völligen Nebensache. Während die Kirchenväter die Verständlichkeit des Textes als Hauptsache beim Gesange betonten und immer wieder darauf hinwiesen, dass die Töne nur die Wirkung des Text-Inhaltes ermöglichen und erhöhen sollten, verkehrte das spätere Mittelalter das Verhältniss zwischen Melodie und Text ins Gegentheil. Wie die Kirche, so wandelte sich auch der Kirchengesang aus einem klagenden, trauernden und bussfertigen zu einem triumphirenden, jauchzenden und übermüthigen um.

Auf diese Weise ward denn allmählich die Rücksicht auf den Sprachtext ganz fallen gelassen; man kümmerte sich um seine grammatikalischen Forderungen nur noch ebenso oberflächlich als um seinen logischen Inhalt. Nur die Melodik und ihre Gesetze kamen in erster Linie in Betracht, die Sprache aber und ihre Gesetze erst in zweiter Reihe und auch nur soweit, als sie beim Gesange nicht zu umgehen waren. Ursprünglich als Accente ein Theil des Sprachtextes wurden die Neumen im altchristlichen Recitativ vorzugsweise in den Dienst der syntaktischen Beziehungen der Sprache gestellt; nachdem aber das Recitativ (etwa vom 9. Jahrhundert an) aufgehört hatte, die alleinige offizielle Gesangsform der christlichen Kirche zu sein, traten die Neumen immer mehr in den Dienst der absoluten Melodik, die zumeist ihren eigenen, von der Sprache unabhängigen Gesetzen folgt. Das nächste Kapitel wird derartige melodische Gebilde vorführen.

Die Komposition des späteren Mittelalters und der modernen Zeit fusst in rhythmischer Beziehung durchaus auf dem Takte, d. h. auf der Durchführung einer periodischen Wiederkehr immer oder fast immer derselben Zahl von Zeiteinheiten, von denen eine oder mehrere durch eine merkliche Schallverstärkung hervorgehoben werden. Diese Rhythmik ist von der sprachlichen Beschaffenheit des Textes nur insoweit abhängig,

---

1) Hebräisch יֹובֵל sonus, clangor, buccinatio, productio iubili.

als die dem Texte eigene Rhythmik die Wahl des Taktes beeinflussen kann; ist die Wahl aber einmal getroffen, so muss der Takt durchgeführt werden, sei es auch auf Kosten der sprachlichen Beschaffenheit des Textes. Je mehr der Text rhythmisch gebaut ist, desto leichter wird es, ihn rhythmisch taktmässig in Musik zu setzen.

Solche rhythmisch gebauten Texte kannte der offizielle liturgische Gesang des frühen Mittelalters nicht; denn die rhythmischen Hymnen, die seit dem 4. Jahrhundert in wachsender Menge gedichtet wurden, waren nicht liturgisch. Doch allgemach ward man gegen diese Formen milder gestimmt und lehnte sie immer weniger streng ab. Aber bis dahin kannten die Sprachtexte des offiziellen Gesanges keine taktmässige Rhythmik, und deshalb auch der Gesang selber nicht. Der Gesang befand sich völlig in abhängiger Stellung zum Texte, er war nur dessen Interpretation. Was der Text der Melodie bot, waren nur: syntaktische Gliederung und die Unterscheidung langer und kurzer Silben.

So steht das späte Mittelalter zu dem frühen in einem stark ausgesprochenen Gegensatze. Mitten inne zwischen beiden Seiten aber steht die mittlere Zeit des Mittelalters, das 9.—12. Jahrhundert. Sie vermittelt jene Gegensätze, indem sie sich an beide anlehnt. Von dem früheren Mittelalter erbte sie die Achtung vor dem Sprachtexte; aber die blosse Unterscheidung langer und kurzer Silben und die syntaktische Gliederung genügen nicht mehr. Neben diese wird vorerst eine reichere Melodik, allmählich immer mehr verziert und verschnörkelt, eingeführt, und schliesslich überwiegt das rein melodische Element so, dass es die Rhythmik und endlich sogar den Takt nach sich zieht.

Wenn wir nun in den Neumationen des 11. und 12. Jahrhunderts die Melismen auf den verschiedenen Silben nach ihrer Ausdehnung unter einander vergleichen, so finden wir durchgehends die längsten Melismen an den Interpunktions-Stellen. Mit der Schwere der Interpunktion nimmt das Melisma an Länge zu. Am ausgedehntesten ist es am Schlusse eines Verses, weniger bei den Cäsuren inmitten desselben, und so hängt die Länge des Melisma mit der Kadenzbildung eng zusammen.

Hierbei wird aber keineswegs willkürlich und planlos verfahren, sondern man hielt (oder sollte wenigstens einhalten) eine bestimmte Gesetzmässigkeit ein, wobei man sich die Metrik der klassischen Dichtung zum Vorbilde nahm. Wir sehen vor unseren Augen ein ganzes wohlgefügtes Lehrgebäude entstehen, wenn wir die betreffenden Stellen der Schriften jener Zeit mit einander vergleichen. Das besonders wichtige und oft citirte 15. Kapitel des Micrologus von Guido gebe ich hier im Zusammenhang, soweit nöthig:

»Ein Tenor, d. h. das Aushalten des letzten Tones, das innerhalb der Silbe so klein wie möglich ist und breiter bei einem Abtheil, am längsten aber bei der Distinktion ist, hat Statt als Zeichen bei diesen Einschnitten. So muss denn ähnlich wie in metrischen Versfüssen, eine Melodie taktirt werden; es müssen die einen Töne gegenüber den anderen ein doppelt so langes oder doppelt so kurzes Aushalten des Tones oder Tremolo haben, d. h. ein verschiedenes Aushalten, das zuweilen, falls es lang ist, ein dem Schriftcharakter zugefügter gerader Strich bezeichnet. Und da die Neumen entweder durch Wiederholung eines und desselben Tones, oder aber durch Verknüpfung zweier oder mehrerer entstehen, so möge man gar sehr für eine solche Vertheilung der Neumen Sorge tragen, dass immer entweder in der Zahl der Töne (in numero vocum) oder aber in dem Verhältnis ihrer Zeitgeltung (aut in ratione tenorum) eine der andern entspreche und antworte, bald die gleich-langen den gleich-langen (1 : 1), bald die doppelt- oder dreifach-langen den einfachen (2 : 1, 3 : 1) und sonst im Verhältniss der Quinte (2 : 3) und Quarte (3 : 4).[1]) Und es nehme sich der Musiker vor, in welchen von diesen Theilungen er den Gesang einhergehen lassen will, wie ein Metriker, in welchen Versfüssen er seinen Vers machen will; nur dass der Musiker nicht

---

1) Vgl. oben S. 104.

durch eine unbedingte Gesetzes-Nothwendigkeit gebunden ist, weil in allem diese Kunst durch eine vernünftige Manigfaltigkeit in der Anordnung der Töne abwechselt. Obgleich wir diese Vernünftigkeit oft nicht fassen, müssen wir doch für vernünftig das halten, wodurch der Geist, in dem doch Vernunft ist, ergötzt wird. Aber dieses und dem Ähnliches lässt sich besser durch mündliche als durch schriftliche Belehrung zeigen. Nothwendig ist, dass nach Art der Verse die Abschnitte gleich seien . .« (Er geht dann auf melodische Symmetrie ein). »Es giebt aber fast prosaische Gesänge (Prosen), worin man sich nicht Sorge macht, wenn man die Abtheile und Distinktionen je nach Gelegenheit (per loca) unterschiedslos grösser oder kleiner vorfindet. Von metrischen Gesängen aber rede ich (hier), weil wir oft so singen, dass es scheint, als ob wir beinahe Verse in Versfüssen skandirten, wie z. B. wenn wir eigentliche Gedichte singen, in denen man sich vorzusehen hat, dass nicht überreichlich zweisilbige Neumen an einander gereiht werden ohne Beimischung von drei- und vier-silbigen. Denn wie die lyrischen Dichter bald diese, bald andere Versfüsse an einander reihen, so fügen auch die Gesangs-Komponisten kunstmässig verschiedene und verschiedenartige Neumen zusammen. Kunstmässig aber ist die Verschiedenheit, wenn die Manigfaltigkeit der Neumen und Distinktionen so gemässigt ist, dass dennoch die Neumen den Neumen und die Distinktionen den Distinktionen immer unter einander in einer gewissen Ähnlichkeit einmüthig entsprechen, d. i. dass es eine Unähnlichkeit in der Ähnlichkeit ergiebt, nach der Weise des süssen Ambrosius[1]). Nicht gering aber ist die Ähnlichkeit zwischen den Versmaassen (metra) und den Gesängen, da sowohl die Neumen an Stelle der Versfüsse stehen, als auch die Distinktionen an Stelle der Verse; wie denn diese Neume im daktylischen, jene aber im spondäischen, und wieder eine andre im jambischen Versmaasse dahin läuft, und man bald eine tetra- oder pentametrische Distinktion unterscheiden wird, bald eine hexametrische und vieles andre, sodass bald eine Hebung und eine Senkung sich selbst, bald eine andre der andern ähnlich oder unähnlich vor-, nach-, zu- oder dazwischen-gesetzt wird, einmal verbunden, ein andres Mal getrennt, und wieder ein andres Mal gemischt in dieser Weise (Beispiel fehlt, vgl. oben S. 101 f). Ebenso beachte man, dass die Abtheile und Distinktionen zugleich mit den Wörtern endigen, und dass nicht ein langes Aushalten (tenor) auf etwaige kurze Silben falle, weil das eine hässliche Wirkung macht, was indessen zu befürchten nur selten Grund vorliegt.«

Hieraus geht hervor: 1. dass Guido zwei Arten von Melodiebildung unterscheidet, metrische und prosaische. Letztere kennt eine feinere und „kunstgemässe“ rhythmische Gliederung nicht; die einzelnen Glieder und Distinktionen der Gesänge brauchen nicht in ihrer Länge sich gegenseitig zu entsprechen, sondern wie es gerade die Syntax des Textes mit sich bringt, so werden die Kadenzen gemacht, sodass die Glieder oft ganz ungleichmässig lang ausfallen. Das ist offenbar die Art des alten Recitatives, bei dem von einer genau entsprechenden Längen-Gleichheit der Distinktionen und Satzgliederchen nicht die Rede ist. Bei den metrischen Gesängen aber werden die Glieder kunstvoll gegen einander nach ihrer Länge abgemessen, sodass die Glieder (mindestens paarweise) sich ungefähr gleichlang sind, wie die Verse eines Gedichtes. Hier müssen sogar die einzelnen Neumen-Gruppen bezüglich der Anzahl ihrer Töne in bestimmten Verhältnissen stehen (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 und 1 : 3), d. h. eine Neumen-Gruppe darf höchstens dreimal soviel Töne als die andere und nicht mehr als im Ganzen 4—5 Töne haben. Dass dabei die Gruppen von Tönen alle gleichen Zeitwerth haben, ist bereits oben näher ausgeführt worden, und dass hier die Lehre der klassischen Metriker von den Versfüssen vorbildlich war, kann nicht zweifelhaft sein.

2. Die „metrischen“ Melodien werden taktmässig gesungen, wie die Verse skandirt werden, also mit rhythmischer Skansion. Hucbald bemerkt ausdrücklich, der Lehrer solle den Rhythmus mit Händen und Füssen oder durch eine andere Art des Aufschlagens *(percussio)* beim Unterrichte während des Singens markiren[2]). Dadurch wurde natürlich

1) In seinen Hymnen, vgl. oben S. 76.
2) G. S. I. 226 f.

die der Rhythmik eigene Betonung auf das sinnfälligste verstärkt, in fast noch höherem Grade, als die Rhythmen eines modernen Orchesters durch die Schlagwerkzeuge.

3. Die letzten Töne der verschiedenen Distinktionen sind dabei von verschiedener Mensur: je kleiner das Melodieglied, desto kürzer werden diese Schlusstöne ausgehalten; der Schlusston aber einer Distinktion (Satzglied) muss am längsten ausgehalten werden, und zwar müssen die verschieden-langen Schlusstöne im Verhältniss von 1 : 2 stehen, d. h. es muss der eine doppelt so lang oder doppelt so kurz sein als der andere. Also wenn der Schlusston eines Melodiegliedes (einer Neumen-Gruppe) nach moderner Auffassung eine halbe Note lang ist, muss der Schlusston am Ende des ganzen Stückes die Geltung einer ganzen Note haben. Wie man sieht, ist auch hier in der Rhythmik der Gesänge dieser Zeit die Kadenzlehre der Mittelpunkt des ganzen Systems.

In der Mensural-Theorie finden wir dieselben Regeln wieder: a) Die Finalis eines Gesanges ist stets lang (Longa); b) die Finalis einer Ligatur (diese entspricht genau dem Begriffe der Neumen-Gruppe) ist prinzipiell lang und nur unter bestimmten Umständen kurz. Alle übrigen Noten sind kurz (Breves).

4. Dieses Aushalten der Schlusstöne heisst Tenor. Es kann dafür auch ein Tremuliren eintreten, also ein bebendes, zitterndes Aushalten des Schlusstones.

Hucbald (G. S. I. 118): »Die Gebrauchs-Noten (Neumen) sind nicht ganz überflüssig, da sie sehr gut dazu dienen, anzugeben: 1. das Tempo der Melodie, 2. wo der Ton ein Tremuliren enthält (ubi tremulam sonus contineat vocem), 3. wie die Töne zu einem Ganzem zu verbinden oder von einander getrennt zu halten sind, 4) wo sie nach Massgabe gewisser Buchstaben[1]) höher oder tiefer abschliessen. Zu all diesem taugen die Kunst-Noten (der Dasia-Notation) nichts.« Vgl. N S. I. 4.

Guido (G. S. II. 37): »Leicht kann man in mündlicher Unterweisung an einer Neumen-Figur selbst zeigen: 1. wie die Töne liquid sind (verschliffen werden), 2. ob sie in einer Gruppe verbunden werden oder aber getrennt für sich stehen, 3. welche Töne lang, welche tremulirend, welche schnell sind (quaeve sint morosae et tremulae et subitaneae), 4. wie die Melodie durch Distinktionen gegliedert wird, 5. ob ein folgender Ton gegenüber dem ihm vorangehenden tiefer oder höher ist oder auf gleicher Tonstufe steht. Dies alles, wenn die Neumen, so wie es sein soll, gewissenhaft komponirt sind.«

5. Das lange Aushalten wird durch einen dem Schriftcharakter hinzugefügten geraden Strich (oder Häkchen) bezeichnet, d. h. wohl auf dieselbe Weise, als wir es bereits bei den rhythmisch schweren und liquiden Silben kennen gelernt haben. Das Tremuliren aber hatte sein besonderes Zeichen, nämlich die gradirten Neumen oder das Quilisma in seinen verchiedenen Arten.

Die Ausführung des Tremulirens war dem bebendem Klange eines Blasinstrumentes nicht unähnlich, wie aus folgender Stelle des Engelbert (G. S. II. 39) hervorgeht:

»Der Einklang (Unison) ist nicht etwa eine Verbindung von Tönen, denn er weist weder Arsis (Aufsteigen) noch Thesis (Absteigen) auf und hat in Folge dessen auch kein Intervall, keinen Tonabstand; sondern es ist ein tremulirender Ton (vox tremula), wie es der Blasinstrumentenklang einer Tuba oder eines Hornes ist, und wird in den Büchern durch diejenige Neume bezeichnet, die *Quilisma* heisst.«

Dieses Tremuliren erforderte eine ähnliche Kehlfertigkeit, als die Verschleifung der Töne bei den schweren Neumen. Im Frankenlande waren beide Kunstfertigkeiten nicht heimisch, denn der Mönch von Angoulême berichtet in seiner Lebensbeschreibung Karls d. Gr., „dass die Franken das Tremuliren und die Schnörkel oder verschleifbaren Töne beim Singen nicht gut herauszubringen vermochten, weil sie mit ihrer barbarischen

1) Wohl des Sprachtextes, z. B. bei den Liquidae.

Naturstimme die Töne in der Kehle brachen, statt sie hervorzubringen[1])". Die Ausführung kann also nicht ganz einfach gewesen sein und war wohl — nicht nur der Bezeichnung, sondern auch dem Wesen nach — dasselbe, als unser Tremolo, d. h. ein Triller, der den Tonumfang eines Halbtones noch nicht erreicht, also mehr ein Beben auf einer Tonstufe ist. Bei diesem Gesangskunststücke kam also der Begriff des *Limma* und anderer kleinster Intervalle, von denen die Musik-Theoretiker des 11. und 12. Jahrhunderts nach dem Muster der altgriechischen Theoretiker wie von einem stark verwertheten Gegenstand reden, zur praktischen Geltung. Konnten die Franken schon die Halbtöne nur schwer hervorbringen (vergl. oben S. 71), wieviel unsicherer also solche noch kleineren Intervall-Nüancen.

Das Tremolo ward in der Neumenschrift durch das Zeichen des Quilisma angedeutet. Man hatte davon mehrere oder wenigstens zwei Arten und nannte sie auch *neumae gradatae*, d. i. wohl soviel als Stufen-Neumen, stufenweise gehende Neumen.

Berno (G. S. II. 80a) spricht von Antiphonen des 1. Tones, die obgleich sie mit dem Tone der Finalis begönnen, dennoch nicht nach dem Haupt-Tropus gesungen würden, sondern nach einer Differenz-Formel, »weil sie anbetrachts der Quilisma-Zeichen, die wir auch Stufen-Neumen nennen, besser vermittelst der Kehle als auf irgend einem Saiten- u. dgl. Instrumente vorgetragen werden können[2]).« Also auf Saiten-Instrumenten war dies Tremolo schwer auszuführen, wenigstens auf den damaligen ohne Griffbrett; dies ist ein weiterer Beweis für die Richtigkeit unserer Anschauung der *vox tremula*.

Die Zeichen des Quilisma werden uns durch fränkische Neumen-Tabellen des Mittelalters unter den Namen Quilisma und Gradatus (Aggradatus) so überliefert[3]): ᴗ/ ɯ/ und ᴗ/ ɯ/'; italisch entspricht diesem Zeichen die Figur in leichter Form ⁘J ⁘J und in schwerer Form ⁘J ⁘J. Über den Unterschied der beiden Arten des Quilisma giebt Aribo in seinem Kommentar zu Guidos Micrologus (G. S. II. 215) folgende Erklärung ab:

»Was die Worte (Guidos) angeht *aut tremulam habeant*, so glaube ich sie so verstehen zu müssen: Tremula ist die Neume, die wir *Gradatus* oder *Quilisma* nennen; sie bezeichnet die Länge, betreffs deren er von »doppelt so lang« redet, durch ein unten zugesetztes Strichelchen. Ohne dieses Strichelchen zeigt sie die Kürze an, auf die er durch den Ausdruck »doppelt so kurz« hindeutet.«

Abermals ist hier von jenem Strichlein die Rede, das die Länge einer Neume angiebt; wir haben anzusetzen: kurzes Quilisma ist das erste Paar der soeben aufgeführten Zeichen, langes Quilisma aber deutet das zweite dieser Paare an. Das Zeichen des Quilisma ist, wie schon seine Cheironomie andeutet, eine aufsteigende Neume. Es ist bereits von Schubiger, Dom Pothier u. a. entdeckt worden, dass seine Tonbewegung stets auf der Halbtonstufe Platz nimmt, so dass also das Quilisma stets entweder

1) Monachus Engolismensis, Vita Caroli Magni bei Duchesne, Historia Franciae Bd. II. S. 75: excepto quod tremulas vel vinnulas sive collisibiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces quam potius exprimentes.

2) Quia per quilismata, quae nos gradatas neumas dicimus, magis gutturis quam chordarum vel alicuius instrumenti officio modulantur. Da damals Griffbrett-Instrumente noch nicht im Gebrauche waren, so konnte man solche Bebungen höchstens durch die sogen. Doppel-Stosszunge auf Blasinstrumenten hervorbringen.

3) So in einer Tafel von Ottenburg bei Lambillotte, Antiphonaire de S. Gall, und von S. Blasien bei Gerbert, de cantu etc. II. Tafel.

e-f, oder h-c (oder a-b) angiebt. Das Tremolo liegt dabei auf der unteren Halbtonstufe, seine zitternde Tonbewegung hat diese zur Basis, erreicht aber die obere Halbtonstufe erst beim endgiltigen Abschluss und Aufsteigen des Tremolo; also e-f. Stets geht dem Quilisma ein tieferer Ton voraus, es ist also eine „übergestellte Neume" und seine Neumen-Gruppe ist . ω/ = d-e-f oder g-a-b oder a-h-c, italisch ohne das Tremolo der Figur ✓ entsprechend. Dadurch gehört das Quilisma zu der wichtigen Klasse von Schlüssel-Neumen, von denen ich im nächsten Kapitel zu sprechen habe.

Was nun die Zeitdauer aller übrigen Neumen innerhalb der Neumen-Gruppen angeht, so giebt uns darüber eine Stelle bei Hucbald (G. S. I. 226 f.) deutlichen Aufschluss:

»Ungleichheit des Vortrages darf die heiligen Gesänge nicht entstellen. Keine Neume oder Ton darf auf Augenblicke ungebührlich in die Länge oder aber zusammen gezogen werden; in keinem Gesange z. B. in dem eines Responsorium oder der übrigen (Gesangsarten), darf aus Nachlässigkeit langsamer als vorher begonnen werden. Ebenso dürfen die Kürzen nicht schneller genommen werden, als es kurzen Silben zukommt; sondern alles, was lang ist, muss gleichmässig lang sein, und die Kürze sei bei allen kurzen Silben gleich, abgesehen von den Distinktionen, die aber beim Singen unter ähnlichem Gesetze wahrzunehmen sind. Alles, was lang (zu nehmen ist), muss zu dem was nicht lang ist, gegenseitig in gesetzmässiger Quantität rhythmisch zusammenstimmen, und jeder Gesang muss mit eben-demselben Maass der Schnelligkeit (tenor) von Anfang bis zu Ende durchgeführt werden. Nur mit dem Vorbehalte, dass in einem Gesange, der im hurtigen Tempo (raptim) ausgeführt wird, die Melodie gegen Ende und zuweilen auch im Eingange mit längerer Quantität breit vorzutragen ist, oder (umgekehrt) im Gesang, der in langsamem Tempo (morose) ausgeführt wird, mit schnelleren Tonfiguren zu endigen ist; dann sollen je nach dem Tempo der Kürze die Schnelligkeit verlangsamt und je nach dem der Länge kurze Zeiten eingeführt werden, so nämlich, dass die eine Quantität stets genau ums doppelte grösser ist, nicht grösser und nicht kleiner.« (Besonders ist dies wichtig beim respondirenden Gesange).

Zwei Punkte finden hier ihre Erledigung: 1. Das einmal eingeschlagene Tempo muss unter allen Umständen eingehalten und gleichmässig durchgeführt werden; nur die Endpartie, zuweilen auch die Anfangspartie hebt sich durch eine besondere Temponahme von den übrigen Partien ab: bei raschem Tempo wird hier der Vortrag langsamer, bei langsamem Tempo aber treten schnellere Töne (also in einer Tonfigur) auf. Dies betrifft besonders auch die Endpartien der Distinktionen. 2. Alles übrige wird in gleichmässigem Takte gesungen, und vor allem ist auf zweierlei zu achten: a) alle Längen sind gleichlang, alle Kürzen gleichkurz; b) die Kürze verhält sich zur Länge auf das genaueste wie 1 : 2, d. h. jede Länge ist zweien Kürzen gleich und jede Kürze ist genau die Hälfte einer Länge.

Zu dem ersten Punkte bemerkt Hucbald ferner, dass die verschiedenen Arten von Gesängen in verschiedenem Tempo vorgetragen würden. Die Psalmen haben gemässigtes Tempo, also nicht besonders rasch und nicht besonders langsam; die andern werden schneller oder langsamer vorgetragen. Der Psalmen-Gesang giebt also auch bezüglich der Temponahme das Maass ab. Beim Psalmen-Gesang mit Antiphonen wird die erste Silbe der Verse als Länge genommen, um dem vollen Chore den Ton deutlich anzugeben; und ebenso müssen die letzte oder die beiden letzten Silben der Verse als Längen gesungen werden, um dem antwortenden Chore den Versschluss deutlich zu markiren.

Zwischen den einzelnen Versen, Distinktionen und Neumen-Gruppen tritt nun eine Pause ein. Hier gilt das Gesetz: die Pause und die ihr vorhergehende Schlussnote müssen gleich-lang oder gleich-kurz sein.

Hucbald (a. a. O.): nec rursus intercapedo maior sit inter versum et versum quam finalium syllabarum legitima longitudo, »die Pause zwischen Vers und Vers soll nicht länger sein, als die gesetzmässige Länge der Schlusssilben.«

Aribo (G. S. II. 215): »Das Aushalten eines Tones (morula) ist doppelt so lang oder kurz, wenn es auch die Pause zwischen zwei Tönen gegenüber einer anderen Pause zwischen zwei Tönen ist. Ingleichen ist das Aushalten doppelt so kurz, wenn die Pause zwischen zwei Tönen sich wie 1 : 1 verhält gegen eine andre Pause zwischen zwei Tönen«, d. h. sind die Pausen kurz, so sind es auch die Mensuren der Finalen; sind sie lang, so sind es die Finalen ebenfalls.

So zeigt sich denn die Musik des Mittelalters schon längst vor den Zeiten der Mensural-Theorie auch bezüglich der Mensur-Verhältnisse der Gesänge wohl-geordnet. Man kannte und übte das taktmässige Singen, unterschied Längen und Kürzen und hielt sie mit peinlicher Sorgfalt, sie arithmethisch genau gegen einander abmessend, inne. Solch taktmässiges Singen nannte man „rhythmischen Gesang“.

Hucbald am Schlusse des ausgezogenen Kapitels (G. S. I. 228): »Diese Gleichmässigkeit des Singens heisst lateinisch *Numerus*, griechisch *Rhythmus*«. (G. S. I. 182f.): »Was ist rhythmischer Gesang (numerose canere)? Dass man genau aufmerkt, wo man längere und wo kürzere Quantität (morulae) zu beobachten hat; sobald man Acht giebt, welche Silben kurz und welche lang sind, ergiebt sich auch, welche Töne auszuhalten oder zu verkürzen sind, damit das, was lang ist, zu dem was nicht lang ist, gesetzmässig zusammenstimme, und die Melodie gleichwie in metrischen Versfüssen skandirt werde (metricis pedibus plaudatur). . . . Rhythmisch Singen ist also: die richtigen Mensuren (morulae) in langen und kurzen Tönen abmessen, und sie nicht nach Willkür (per loca) lang ziehen oder mehr verkürzen, als erforderlich ist, sondern den Ton innerhalb des Gesetzes der Skansion halten, damit man die Melodie in derselben (Mensur) beenden kann, in der man sie begonnen hat.«

Aus all diesem kann man ermessen, ob die sterile Ausführung des Gregorianischen Gesanges in den späteren Zeiten bis auf heute berechtigt ist, oder nicht. Hält man das 10.—12. Jahrhundert für die klassische und Blüthe-Zeit des sogenannten Gregorianischen Gesanges, so wird man sich mit dem Prinzipe nicht einverstanden erklären können, wonach man Mensur-Unterschiede in dem liturgischen Gesange absichtlich soviel wie ganz ausschliesst. Ja man meinte sich auf die früheren, mittelalterlichen Musik-Theoretiker berufen zu können, wenn man den *Cantus planus* auffasste als den Gesang, bei dem alle Töne ohne jeglichen rhythmischen und metrischen Unterschied dahin liefen. Eine Stelle bei Elias Salomo gegen Ende des 13. Jahrhunderts scheint allerdings die Richtigkeit solcher Auffassung zu erweisen:

G. S. III. 21 b. Regula infallibilis: omnis cantus planus in aliqua parte sui nullam festinationem in uno loco patitur plus quam in alio, quam est de natura sui; ideo dicitur cantus planus, quia omnino planissime appetit cantari.

Indessen irrt man in der Annahme, dass hier die Mensurlosigkeit des Gesanges stipulirt würde; denn Elias sagt damit nichts anderes, als Hucbald auch schon (s. oben), dass nämlich Ungleichheit in der Durchführung des einmal angeschlagenen Tempos durchaus zu vermeiden sei. Beide, Hucbald wie Elias, sprechen also vielmehr nur der strengsten rhythmischen Logik, dem gleichmässigen Takte, das Wort.

Elias redet auch sonst von langen und kurzen Silben, z. B. S. 44a, wo er sagt, dass im Worte *dominus* die erste Silbe lang, die übrigen kurz seien, oder S. 33, wo er in einer »goldnen Regel« ausführt, dass »der Gesang dazu da wäre, den Sprachtext zu verschönen und nicht zu entstellen.«

Die Gleichmässigkeit und Folgerichtigkeit war — wir sehen dies aus all dem hier Beigebrachten — eine strenge Forderung des 10.—12. Jahrhunderts: wie in der Sprache, so sollte auch in der Tonkunst Logik und Gesetz herrschen, denn beide waren

innig mit einander verknüpft. Erst die Zeit der Mehrstimmigkeit zerstörte diese Harmonie der Tonkunst, um eine andere neue dafür einzusetzen. Als man den alten einstimmigen Gesang als Tenor einem polyphonen Gebäude zu Grunde legte, da war es vorbei mit der Möglichkeit, das gute Verhältniss der Melodie zum Sprachtexte in erster Linie massgebend sein zu lassen. Die alten Gesänge waren dabei ja nur der blosse melodische Stoff für die kontrapunktischen Künste; sie galten nichts mehr für sich, sondern waren nur ein Theil des Stimmgefüges. Die ältesten Kontrapunktiker hatten genug zu thun, wenn sie den neuen Forderungen nachkommen wollten, und setzten in ihrer heissen Arbeit die Rücksichten auf alte und bald veraltete Forderungen bei Seite. So wurden denn die Töne der alten Melodien nicht mehr in Beziehung zu ihrem Texte aufgefasst, sondern nur in Beziehung zu den Tönen der kontrapunktischen Melodien; und als man später, am Ende des 15. Jahrhunderts dem Texte des Gesanges wieder Rücksicht zu zollen anfing, da waren die Quellen der alten Tradition vom „Gregorianischen“ Gesange längst verschüttet. So gerieth man aus einem Missverständniss ins andere und aus all den Missverständnissen der Jahrhunderte setzte sich, durch die Ehrwürdigkeit eines halben Jahrtausends sanktionirt, eine neue Tradition fest: die heute noch geltende.

Elftes Kapitel.

Gruppen-Neuma und Schlüssel-Neumen.

Wie wir nunmehr zur Genüge gesehen haben, ist die im ersten Theile der Neumen-Studien besprochne und besonders betonte Scheidung von accentischem und koncentischem Gesange, d. h. zwischen dem liturgischen altchristlichen Recitativ und den späteren Gesangsformen, von grundlegender Wichtigkeit. Die Troparien der griechischen Kirche erwiesen sich als die älteste selbständige koncentische Form des christlichen Gesanges; sie drangen später im Abendlande ein. Schon im 4. Jahrhundert waren sie bei den Griechen gebräuchlich, und als Verfertiger von Troparien nennt Cedrenus den Anthymus und Timokles zur Zeit des Kaisers Leo d. Gr. (457—474). Da ihre Einführung in die abendländische Kirche ein so wichtiges Moment bildet, weil von da an das alte Recitativ nicht der alleinige christliche Gesang ist, deshalb müssen wir auf sie näher eingehen; wir werden auch den Nutzen davon sehr bald erkennen.

Im 12. Jahrhundert wird die Begriffsbestimmung von Zonaras genügend festgestellt: Die Troparien würden deswegen so genannt, weil sie ihre Tonwendungen den ***Hirmus***-Gesängen anpassten und in diesen ihre melodische Vorlage hätten, wobei sich die Stimme der Sänger gemäss der Melodie und dem Rhythmus der Hirmi dreht und wendet. Wenn aber der Gesang der Troparien - Sänger nicht nach den ***Hirmi*** eingerichtet würde, dann könne die Melodie weder rhythmisch noch harmonisch richtig, d. h. eben keine Melodie sein, sondern nur ein misstöniges und unharmonisches Artikuliren[1]).

Hirmus aber — so erklärt ferner Zonaras, — wird davon so benannt, weil es den nach ihm folgenden Troparien eine gewisse Vorlage und Ordnung für Melodie und Harmonie giebt. Denn diese werden gemäss der Melodie der Hirmi rhythmisirt und nach ihrem Muster werden sie gebaut und gesungen, und sie folgen der Harmonik ihrer Melodiebildung, sodass also der Hirmus das Troparion von sich und seiner Melodie abhängig macht und an sich bindet“[2]).

---

1) Die Worte des Zonaras, in der Vorrede zum Kommentar in Canones Anastasimos Damasceni, sind: *Τροπάρια λέγονται, ὡς πρὸς τοὺς εἱρμοὺς τρεπόμενα καὶ τὴν ἀναφορὰν τοῦ μέλους πρὸς ἐκείνους ποιούμενα· ἢ καὶ τρέπονται τὴν φωνὴν τῶν ᾀδόντων πρὸς τὸ μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν τῶν εἱρμῶν. Εἰ μὴ γὲ πρὸς ἐκείνους ὁ τῶν αὐτὰ ψαλλόντων φθόγγος εὐθύνοιτο, οὐκ εὔρυθμον ἔσθαι τὸ μέλος, οὐδὲ ἐναρμόνιον, οὐδὲ μέλος ἂν γένοιτο, ἀλλ' ἀπηχὲς καὶ ἀνάρμοστον φώνημα.* Vgl. Du Cange, Glossarium mediae et infimae graecitatis, und Nicolaus Rayaeus in seiner Abhandlung *de acoluthia* in den Acta Sanctorum Junii, Band II. (Antwerpen 1698) S. XV. ff.

2) *Εἱρμὸς δὲ λέγεται, ὡς ἀκολουθίαν τινὰ καὶ τάξιν μέλους καὶ ἁρμονίας διδοὺς τοῖς μετ' αὐτοῦ τροπαρίοις. Πρὸς γὲ τὸ τῶν εἱρμῶν μέλος κἀκεῖνα ῥυθμίζονται καὶ πρὸς ἐκεῖνον ἀναφερόμενα ἁρμόζονταί τε καὶ ψάλλονται, καὶ τῇ ἁρμονίᾳ τοῦ μελῳδήματος ἐκείνου ἀκολουθοῦσιν, ἢ ὅτι συνείρει καὶ συμπλέκει ἑαυτῷ κατὰ τὸ μέλος ὁ εἱρμὸς τὸ τροπάριον.*

Die hier geschilderte Art von Melodien hat mit dem urchristlichen Recitativ nur wenig gemein. Es ist ein von Grund aus anderes Melodiebildungs-Prinzip, das dabei zur Anwendung kommt, das rein melodische, koncentische. Das primäre Element ist die Melodie an sich. Der Text wird erst, wenn diese Melodie schon fertig vorliegt, hinzu erdacht, und der Melodie angepasst, sodass er also keinen wesentlichen Einfluss auf ihren Gang hat. Der Gegensatz zwischen beiden Melodiebildungs-Prinzipien war im Abendlande schon von den Zeiten der Herrschaft griechischer Musik her keineswegs unbekannt. Im 4. Jahrhundert scheidet z. B. der Grammatiker Marius Victorinus (in H. Keil's Grammatici latini, Bd. VI) streng zwischen Metrikern und Musikern.

»Zwischen Metrikern und Musikern — so sind seine Worte — herrscht wegen der Zeitabmessung der Silben keine geringe Meinungsverschiedenheit; denn die Musiker behaupten, dass nicht alle langen oder kurzen Silben unter sich gleiche Messung besässen, da eine Silbe noch kürzer als kurz und länger als lang sein könne. Die Metriker aber behaupten, dass jenachdem Länge oder Kürze bei einer jeden Silbe vorliege, damit auch deren Zeitmessung erschöpfend bestimmt sei, und so könne man keine Silbe, soweit sie die natürliche Silben-Aussprache hervorbringt, finden, die kürzer als kurz oder länger als lang sei. Diesbezüglich stellen also die Musiker, welche die Silben in rhythmischen Melodien oder lyrischen Gesängen dem Urtheile über die Quantität überlassen, sowohl gemäss dem Umfange eines länger ausgehaltenen Satztheiles längere als lange Silben, wie gemäss der Verkürzung (eines Satztheiles) wiederum kürzere als kurze Silben auf.«

Die Metriker erkannten also nur zwei Quantitäten an: ***Longa*** (–) und ***Brevis*** (◡), oder mit den Zeichen der Mensuraltheorie seit dem 12. Jahrhundert dargestellt: ***Longa*** ▪| und ***Brevis*** ■. Die Musiker aber nahmen sich die Freiheit, noch eine Doppel-Länge (die Maxima ▬| der Mensuraltheorie) und eine Doppel-Kürze (Semibrevis ◆) hinzuzufügen[1]) und gewannen dadurch eine grosse Freiheit in der Verwendung der Silben des Sprachtextes. Lag z. B. ein Daktylus vor: – ◡ ◡ oder 𝅗𝅥 ♩ ♩, also ein $^4/_4$-Takt, so erlaubte sich der Musiker, sobald er es für nöthig fand, die eine Länge länger zu messen: 𝅝 ♩ ♩ und erhielt dann einen $^6/_4$-Takt; oder er setzte die kurzen Silben kürzer an und erhielt dann einen $^3/_4$-Takt: 𝅗𝅥 ♫. Dadurch konnte er aus einem geraden einen ungeraden Takt machen und umgekehrt, d. h. er konnte jeden Text, welcher, metrisch gemessen, ein Sammelsurium der verschiedenartigsten Versfüsse ergab, auf einen einheitlichen Takt bringen und auch mit Leichtigkeit einer schon gegebenen Melodie einen Text unterlegen. Lag z. B. der Text vor: ***Viderunt omnes fines terrae,*** so konnte der Metriker nur messen: ◡ – – | – – | – – | – ⏓, was vier gerade Takte mit Auftakt ergiebt. Der Musiker aber machte mit Leichtigkeit vier ungerade Takte daraus, indem er die erste oder die zweite Silbe jedes Taktes doppelt-lang mass, wenn er es gerade so brauchen konnte: ♩ | 𝅝 𝅗𝅥 | 𝅝 𝅗𝅥 | 𝅝 𝅗𝅥 | 𝅝 𝅗𝅥
Die poetischen Texte waren meist schon von vorn herein auf eine gewisse Gleichmässigkeit der Takte angelegt, sodass der Musiker diese musikalische Freiheit dort nicht allzu stark in Anspruch zu nehmen brauchte. Anders aber bei prosaischen Gesängen. Hier war von Takt-Gleichheit wenig die Rede, ja man vermied es (nach Cicero), in zeitlich-gleichen Versfüssen zu reden. Dies würde ja auch heute noch lächerlich, zum wenigsten affektirt erscheinen.

Mehrere Grammatiker und musikalische Schriftsteller des früheren Mittelalters wissen von jenem Unterschiede zwischen Metrikern und Rhythmikern (Musikern), sowie zwischen metrischen und rhythmischen Gesängen zu berichten; vornehmlich aber scheinen

1) Vgl. auch oben S. 68.

es Schriftsteller des 8.—11. Jahrhunderts zu sein, wie Beda Venerabilis[1]), Suidas[2]), Guido von Arezzo[3]) u. s. w., denen die Sache einer ausführlicheren Besprechung werth galt. Sie weisen dabei meist auf die Lieder der Volksmusiker und Volksdichter ihrer Zeit hin; denn diese rhythmische, rein melodische Gesangsart war ja der Kirche ursprünglich ganz fremd und drang erst aus dem Heidenthum allmählich in sie ein. Die Hymnen-Dichtungen waren dafür das Vehikel.

Nach Marius Victorinus und den Scholiasten des Hephaestion und des Dionysius Thrax rechtfertigten die Rhythmiker ihr Verfahren durch Hinweis auf die Zeit, welche ein oder mehrere dem Vokale nachfolgende Konsonanten beim Aussprechen einer Silbe erforderten. Sie maassen also geschlossene Silben länger, als offene, und doppelt geschlossene wieder länger als einfach geschlossene; woraus denn deutlich genug zu ersehen ist, dass wir es in dem oben dargelegten Gesetze von der physiologischen Silben-Quantität in der That mit einem Faktor der Rhythmik zu thun haben.

Die Troparien mit ihren Hirmus-Melodien übernahm die lateinische Kirche unter dem verstümmelten Namen „Tropen". Diese sind wohl zu unterscheiden von den Tropen der Tonarten, obwohl sie dem Wesen nach verwandt sind. Denn letztere waren ja auch koncentischen Ursprunges, wie ausführlich genug dargelegt worden ist; die Troparien waren also nur künstlerisch ausgestaltete und selbständiger auftretende Tropen. Die lateinischen sind nur Nachbildungen der griechischen Troparien: eine koncentische, rein musikalische Melodie, deren Tongänge nicht aus einem Sprachtexte herauswachsen, sondern auf einen solchen kaum Rücksicht nehmen und sich ganz selbständig nur nach musikalischen, melodischen Forderungen bilden. Also eine meistentheils wohl instrumental gedachte Melodie (Hirmus) wird auf irgend ein Schlagwort, wie *Kyrie* oder *Christe eleyson*, *Alleluja* u. ä. mit ausgiebigen Melismen oder Vokalisen gesungen, und darauf werden als Variationen dieser selben Melodie neue Texte untergelegt, wobei auf jede Textsilbe nur ein Ton oder eine kurze Tonbewegung entfällt. Der erste Theil dieser Tropen ist somit nichts anderes, als ein Gruppen-Neuma, das den Schlüssel abgiebt für die folgende syllabische Neumation[4]).

Natürlich ändert sich bei dieser Zerlegung des Gruppen-Neumas die Neumation ganz erheblich. Während im Gruppen-Neuma die sämmtlichen Tonbewegungen in einem für das Auge klar übersichtlichen Bilde zusammengefasst werden, so dass die cheironomischen Verhältnisse der Neumation leicht zu kontroliren sind, ist der Melodiegang bei der Zerlegung des Gruppen-Neumas in Einzel-Neumen nicht so leicht zu übersehen und zu verfolgen. Hierzu kommt noch, dass sich bei dieser Zerlegung die Einzel-Neumen nach der Quantität oder Schwere der Silben richten müssen, sodass hier sehr oft eine schwere Neume erscheint, wo im Gruppen-Neuma nur eine einfache stand. Dadurch wird natürlich der Rhythmus des Gruppen-Neumas zerstört, d. h. die mit Text versehene Melodie wird nicht mehr rhythmisch taktirt, sondern metrisch d. h. gemäss der (damals herrschenden, also nicht mehr antiken) Quantität der Sprachsilben. Besser als alle Erörterungen werden die nachfolgenden Beispiele das eigenthümliche Wesen dieser Kompositions-Gattung, zugleich aber ihre grosse Wichtigkeit für Neumen-Entzifferung und Musikgeschichte darlegen.

---

1) De orthgraphia, ed. Putsche S. 2327, de rhytmo.

2) Lexicon unter *Μουσουργοί*.

3) Micrologus G. S. II. 16b.

4) Vgl. N S. I., Kap. 12.

Man wird sagen, dass diese höchst eigenthümliche Kompositionsweise einen Blick in eine ungeahnte Musikwelt thun läßt. Die Musik des Mittelalters bis zum 13. Jahrhundert war auf die bloße Melodik aufgebaut, man räumte dem akkordischen Zusammenklange keinen oder nur wenig Platz ein. Obgleich man ihn kannte, reizte er nicht zum Gebrauche; denn die Melodik bot der damaligen Zeit noch so viele Mittel zur Mannigfaltigkeit, dass man des Akkordes entbehren konnte. Eines dieser Mittel — die unsere Musik nicht mehr kennt, und die nachzuahmen ihr schwer, wenn nicht unmöglich wäre, — ist eben die metrische Variation eines rhythmischen Themas. Doch muss ich mich hier auf diese mehr andeutende als ausführende Darstellung beschränken; sie war nothwendig, um das nunmehr Folgende recht zu verstehen. Ich vertraue aber einem günstigen Geschicke meiner Neumen-Studien, dass ich auch hierüber der Oeffentlichkeit ausführliche Rechenschaft ablegen darf.

Eins der wichtigsten mir bekannten Neumen-Denkmäler ist für die Kenntniss der Tropen die Handschrift 602 der Urbinas in der Vatikanischen Bibliothek. Nach Ausweis der paläographischen Beschaffenheit entstammt sie dem 10.—11. Jahrhundert, und zwar ist sie in diesem Zeitraume von zwei Schreibern gefertigt, von denen der jüngere zum Theil ältere Partien radirte und beschrieb. Die jüngere Schrift entspricht ziemlich genau derjenigen auf Tafel 32 von Arndt's Schrifttafeln (langobardische Schrift vom Ende des 11. Jahrhunderts, Autograph des Leo von Ostia aus Handschr. Clm 4623 in München).

Die Handschrift ist italienischen Ursprunges, in langobardischen sehr kleinen und scharfen Charakteren auf einem kleinen Pergamentformat geschrieben[1]), und enthält laut Überschrift 52 Tropen[2]). Den ursprünglichen Partien der Handschrift entnehme ich die folgenden Beispiele der Tropenbildung, die für diese Gattung charakteristisch sind. Die ursprüngliche Anlage des Werkes hat es auf eine Ordnung nach den verschiedenen Gattungen der Gesänge abgesehen, und zwar folgen sich die Gruppen so einander: *Leise* (Kyrie eleison), *Gloria in exelsis, Sanctus, Agnus dei.* Das Werk enthält also Messgesänge. Erst später wurden noch verschiedenartige Gesänge wie Hymnen und Sequenzen ein- und hinzugefügt. Die erste Partie von der Rückseite des ersten Blattes an bis Blatt 24 ist Palimpsest und von dem späteren Schreiber geschrieben, mit Blatt 24 beginnen die Kyrie's.

Die Neumen sind, wie die Textschrift, langobardisch, ohne Linien, aber cheironomisch nach Tonhöhen angeordnet. Meist freilich ist die räumliche Anordnung eine derart nachlässige, dass man diese Neumationen ohne weitere Untersuchung nicht lesen kann. Zudem fehlt auch jede Schlüsselbezeichnung. Zweierlei hat also der Forscher in erster Linie festzustellen: die richtige Lesart und cheironomische Stellung der Zeichen, und die richtige Tonart.

Für die Feststellung der richtigen Lesart bieten sich dem Forscher zwei vortreffliche Hilfsmittel dar: 1) die Vergleichung der verschiedenen Verse einer und derselben Melodie und 2) das Gruppen-Neuma.

Das Beispiel eines der Kyrie (auf Blatt 27 b der Handschrift) wird das bisher Gesagte am besten veranschaulichen.

1. 2. 3.

Ky-ri-e - - - - - - - ley - son.

Zieht man sich mit Lineal und Blei wagerechte Linien so durch diese Neumation hindurch, dass die Linien die einzelnen Neumenköpfe resp. Füsse verbinden, so erhält

1) 10 × 17 cm gross.

2) Die stark abgekürzte Überschrift lautet: Dominica de adventu domini, tropi L II.

man ein Liniensystem von 7 Linien, d. h. einen Umfang des Gruppen-Neumas von 7 Stufen. Das Schlusszeichen liegt dabei auf der zweit-untersten Stufe, ein sicherer Beweis[1]), dass wir es hier mit einer authentischen Tonart zu thun haben. Auf die unterste Stufe fallen die Zeichen 2 Mal, ebenso auf die zweit-unterste (Finale); auf die dritte Stufe von unten fallen die Zeichen 3 Mal, auf die vierte und fünfte je 8 Mal, auf die sechste und siebente je 3 Mal. Die häufigst benutzten Stufen sind also die vierte und fünfte, d. h. die dritte und vierte über der Finalis, welche also eine Terz oder Quart über der Finalis liegen. Plagal kann aber trotzdem die Melodie nicht sein, da sie nur eine Stufe unter die Finalis hinabsteigt. Wir müssen uns also nach dem nächst-wichtigen Tone umsehen, wobei nur Quint oder Sext über der Finalis in Betracht kommen können. Die Zeichen streben von der 5. aus nach der obersten, und von dieser abwärts nach der 4. und Final-Stufe. Die oberste Stufe wird also nicht etwa gelegentlich angerührt, sondern sie ist der wiederholt erstrebte und ausgesprochene Gipfelpunkt der ganzen Melodie. Mithin gehört die ganze Melodie dem zweiten authentischen Tone oder dem dritten Kirchentone an, d. h. Finalis ist *E* und Reperkussionston *c*.

Da die einzelnen Tonbewegungen der Neumen sich durch ihre cheironomische Stellung von selbst ergeben, so ist es nunmehr nach Feststellung der Tonart leicht, die Tonhöhen der Neumen im Einzelnen richtig zu stellen. Aber noch fehlt die Abmessung der Zeitdauer für die einzelnen Töne. Gemäss den Ergebnissen unsrer diesbezüglichen Untersuchungen gilt jede Neumenfigur soviel als jede andre, möge sie nur aus einem Tone oder aus mehreren (bis fünf) bestehen. Als einheitliches Zeitmaass können wir jeden beliebigen Notenwerth ansetzen. Der Mensural-Theorie würde die ***Brevis*** als Einheitsmaass entsprechen, wofür wir den Werth einer halben Note einsetzen wollen. Da nun jede Neumenfigur, mag sie ein-, zwei- oder mehr(bis fünf)-tönig sein, soviel gilt als jede andre, so wird eine 2—3-tönige Neume aus 2—3 ***Semibreves*** oder Vierteln bestehen, eine 4—5-tönige aber aus 4—5 ***Minimae*** oder Achteln. Eine lange Neume aber gilt das doppelte der kurzen, d. i. eine ***Longa*** oder ganze Note. Lange Töne hat man (ausser bei den schweren Neumen, die im Gruppen-Neuma selten angewendet werden,) vor allem beim Ende der Distinktionen; die letzte Note einer Distinktion wird verlängert, und eine annähernd gleichwerthige Pause wird ihr nachgesetzt. Am längsten aber ist die letzte, und meist auch die erste Note des ganzen Stückes, also eine ***Maxima*** oder Doppel-Ganze. Somit können wir nunmehr obiges Neumenstück nach Tonhöhen und Zeitwerthen genau und durch unsre Untersuchungen gesichert in moderne Noten übertragen, und dabei wird sich noch die Überraschung darbieten, dass das Gebilde im Vierviertel-Takt steht, was gerade derjenige Takt ist, von dem uns ausdrücklich berichtet wird, er sei vor dem 13. Jahrhundert ganz ausschliesslich bei den Organisten im Gebrauche gewesen.

So lautet denn die Übertragung des Gruppen-Neuma:

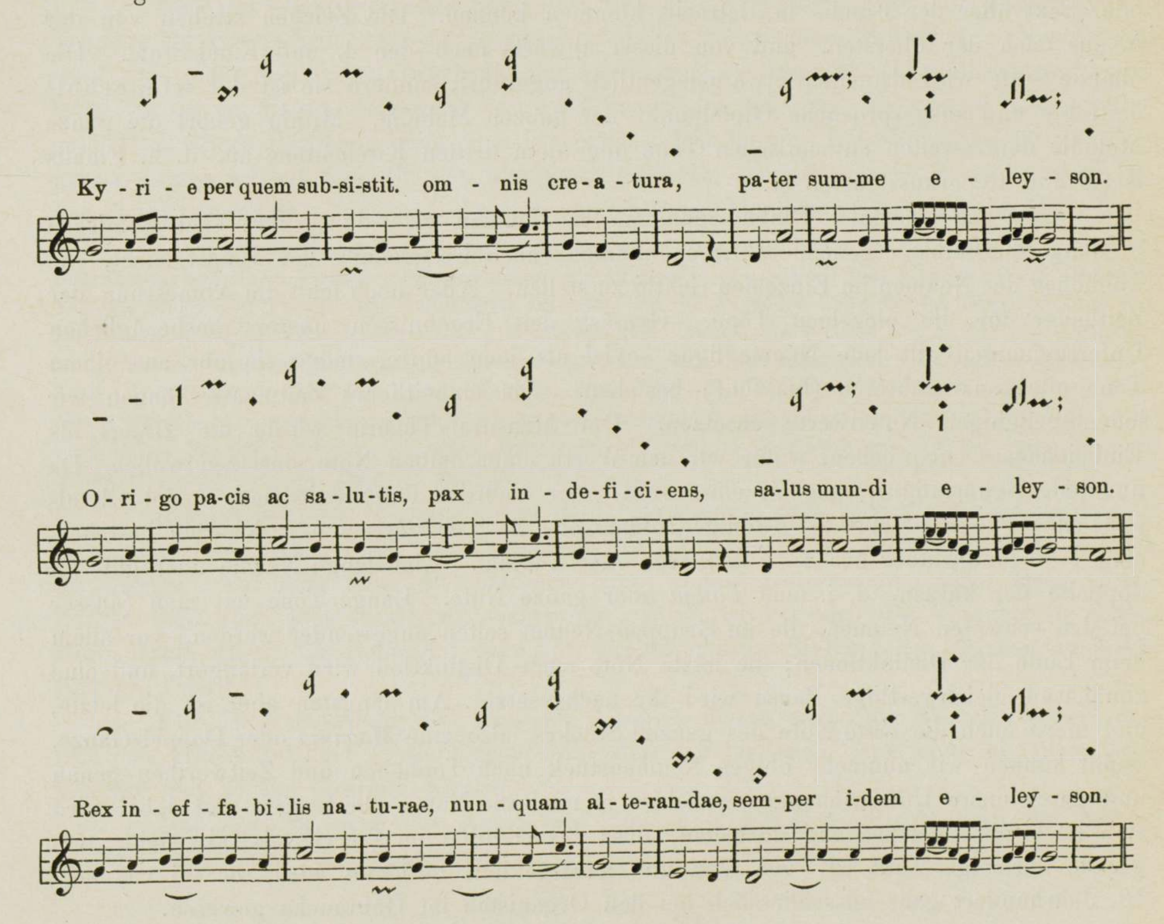


Hiermit ist zum ersten Male nach einer aus den direkten Angaben der Musikschriftsteller des 10.—12. Jahrhunderts gezogenen und mit den Musiklehren jener Zeiten völlig

1) Vgl. oben S. 90, besonders Anm. 2.

übereinstimmenden Methode eine Neumation in philologisch begründeter und gesicherter Weise entziffert, während die bisher von mir gegebenen Entzifferungen namentlich hinsichts ihrer Mensur-Verhältnisse mangels der einschlägigen Untersuchungen der letzten Kapitel noch nicht vollkommen begründet sein konnten.

Nachdem mit diesem Gruppen-Neuma der Komponist sein Thema aufgestellt hat, wird nun das Gruppen-Neuma in seine Bestandtheile aufgelöst, wobei kaum noch ein Zweifel über die Bedeutung der Einzel-Neumen aufkommen kann, mögen sie auch noch so nachlässig in ihrer räumlichen Stellung aufgeschrieben worden sein. Die Handschrift fährt folgendermaassen fort:



Es wird also das Gruppen-Neuma drei Mal zerlegt, es ist gewissermaassen das Modell für drei verschiedene Verse. Diese Verse sind natürlich in ihrem Texte verschieden, besonders in ihrer Metrik. Denn z. B. das zweite Zeichen (Podatus) des ersten Verses wird bei den beiden Anderen in zwei Zeichen oder Töne aufgelöst. Ferner wird man bemerken, dass sehr häufig an Stelle des einfachen senkrechten Striches in den anderen Versen das Zeichen eintritt und umgekehrt; oder an Stelle des einfachen Punktes das Zeichen , oder an Stelle des einfachen Wiederholungs-Querstriches – dieses und . Das hängt zusammen mit der Silben-Beschaffenheit, je nachdem diese durch Position

(geschlossene Silbe) oder schweren Diphthong lang ist oder nicht. Ich habe das Gesetz dieser Zeichen-Wandlung bereits oben S. 105 f. eingehend besprochen, und da durch das ganze Alterthum und Mittelalter hindurch eine metrische Länge die doppelte Quantität einer Kürze hat[1]), so habe ich leichte Silben hier durch Viertel, schwere durch halbe Noten ausgedrückt. Hiergegen wird nach meinen bisherigen Untersuchungen nichts eingewendet werden können. Dabei erscheint von selbst ein höchst auffälliger Umstand: während das Gruppen-Neuma seiner ganzen rhythmischen Struktur nach im geraden Takte steht, ergiebt sich hier ohne weiteres der ungerade Takt als der Metrik angemessener. Hierzu ist auf die Stelle über das ***numerose canere*** in den Scholien der Musica enchiriadis zu verweisen, die Raimund Schlecht in seiner Übersetzung dieses Werkes genau in unserem Sinne gedeutet hat[2]). Gewöhnlich aber mochten die Prosen wohl taktlos sein.

Somit haben wir denn alle Forderungen einer philologisch gesicherten Entzifferung nach Tonbewegung, Tonhöhe und Tonmessung ausschliesslich auf Grund der vorangegangenen Untersuchungen erfüllt und sehen diese selbst durch ein Denkmal der praktischen Tonkunst bis in kleine Züge hinein bestätigt. Ja, wir könnten, falls uns nur das Gruppen-Neuma gegeben wäre, der cheironomischen Anordnung der Zeichen auf den Versen entbehren; es würden uns die Zeichen auch ohne räumliche Anordnung deutlich genug die gemeinten Tonhöhen und Tonbewegungen anzeigen. Und mehr noch: im Besitze des Gruppen-Neumas ist man sogar im Stande, die Verse selbst mit Zeichen zu versehen, indem man einfach die Töne desselben auf die Silben vertheilt. Mit den dargelegten Gesetzen der Neumen-Metrik sowie mit denjenigen der Kadenzirung wohl vertraut, könnten wir es, im Besitze eines Gruppen-Neumas, dreist unternehmen, selbst in Neumation zu komponiren.

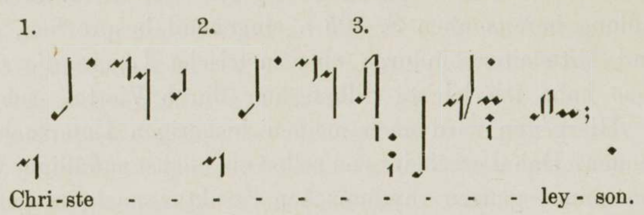
Über die Kadenzirung noch ein Wort. In allen drei Versen wird man eine gleichmässige Phrasirung bemerken. Jedes Verschen (Versikel) theilt sich der grammatischen Syntax nach in drei Glieder, und die syntaktische Gliederung trifft zusammen mit der Gruppirung der Zeichen im Gruppen-Neuma. Die ersten Glieder[3]) haben der Reihe nach den Text: 1) Per quem subsistit, 2) Pacis ac salutis, 3) Rex ineffabilis naturae; die zweiten Glieder umfassen die Wörter 1) omnis creatura, 2) pax indeficiens, 3) nunquam alterandae; die dritten Glieder die Wörter: 1) pater summe eleyson, 2) salus mundi eleyson, 3) semper idem eleyson. Es dürfen also die Glieder des Gruppen-Neuma in den Versikeln nicht auseinander gerissen werden. Namentlich darf dies nicht bei zusammengezogenen Neumen, wie z. B. geschehen; auf eine solche Gruppe darf unter allen Umständen nur entweder ein einziges oder zwei (und mehr) eng zusammengehörige Wörter, also eine Phrase fallen. Frei zu beliebigem Gebrauche stehen nur die Einzel-Neumen, auf die ein einzelnes Wort entfallen darf, oder die zu den vorhergehenden oder nachfolgenden Neumen nach Belieben und Erforderniss des Sprachtextes gezogen werden können.

1) Man vergleiche hierzu auch meinen Aufsatz in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft 1887 bes. S. 469 ff.

2) Man sehe die betreffende Stelle in den Monatsheften für Musikgesch. 1875, S. 10 selbst ein, wobei ich jedoch für der Sache dienlich halte, zu erklären, dass die erfreuliche Übereinstimmung meines obigen Forschungs-Ergebnisses mit Schlecht's Auffassung ganz unabhängig zu Stande gekommen ist.

3) Ich habe die einzelnen Glieder im Gruppen-Neuma durch Zahlen kenntlich gemacht.

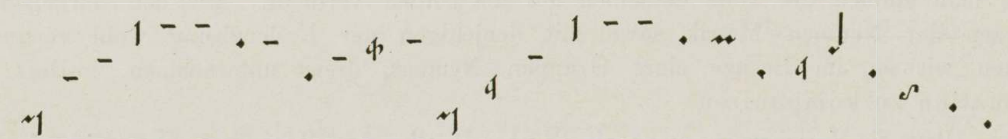
Dem obigen Kyrie folgt das Christe eleyson. Es hat folgendes Gruppen-Neuma:



Die letzte Hälfte dieses Neumas ist genau derjenigen des vorigen gleich. Die erste Hälfte hat zwei Glieder von gleicher Melodie. Die ganze Melodie lautet in modernen Noten so:



Auch hier werden sodann die verbundenen Neumen in Einzel-Neumen auseinander gelegt und über die Textsilben des Versikels vertheilt:



Chri-ste ge-ni-te ge-ni-to-ris ae-ter-ni, re-gnans par-tem ju-re pa - ri vir - tu - te si - mi - li,

lux de lu - ce e - ley - son. Lumen etc.

Bei dieser Neumation würde man ohne Gruppen-Neuma des Zirkels und Millimeter-Maasses bedürfen, um die Tonbewegungen genau zu fixiren. Der Schreiber hat sich aber gar nicht die Mühe genommen, die Raum-Intervalle so genau abzumessen, dass man z. B. einen Terzensprung von einem Quarten- oder Quintensprung unterscheiden könnte. Wenn wir nicht das Gruppen-Neuma hätten, aus dem uns der Melodiegang klar bekannt wird, wären wir z. B. bei dem Quintensprunge *lux de (luce)* auf blosse Kombinationen angewiesen, so ungewiss ist hier die cheironomische Stellung der Zeichen. So ist denn das Gruppen-Neuma in der That der Schlüssel eines Gesanges. Besitzt man ihn, so bleibt es sich im Grunde genommen gleich, ob man es mit italienischer oder fränkischer oder einer anderen Neumation zu thun hat. In ihm ist alle tonliche Bewegung eines Gesanges und seine eurhythmische Gliederung in kompressester Form sozusagen extrakt-mässig enthalten. Fehlt er, so wird die Entzifferung der Neumationen häufig unüberwindlichen Schwierigkeiten begegnen.

Indessen ist mit seinem Fehlen doch nicht immer jegliche Hoffnung auf Entzifferung eines Neumenstückes genommen. Es giebt auch noch andere Merkmale für die Abmessung der Tonhöhen, die allerdings nicht überall hervortreten; wo sie sich jedoch finden, da bieten sie für die Entzifferung einen wesentlichen Anhalt. Es giebt nämlich besondre Neumen - Zeichen und Neumen - Kombinationen, die durchaus die Bestimmung von Guidonischen Schlüssel-Linien besitzen: sie bezeichnen die oberen Stufen der Halbtonschritte im mittelalterlichen Tonsystem (*h-c*, *e-f*, *a-b*), d. h. die Töne *c* oder *f* (zuweilen auch den seltener angewendeten Ton *b*). Kennt man diese Schlüssel-Neumen, so lassen sich die Tonhöhen der sie umgebenden Neumen leicht bestimmen; ja, schon bei oberflächlichem Zuschauen kann man oft aus ihnen die Tonbewegung der ganzen Neumation erkennen. Die wichtigste und zuverlässigste dieser Schlüssel-Neumen ist die Zeichen-Kombination: ‌ɩ• d. h. der senkrechte Akutstrich mit einem nachfolgenden neben den Kopf des Striches gesetzten Punkte, der indessen hier nicht einen tieferen Ton, wie sonst, bezeichnet, sonst müsste er ja unten am Fusse des Striches stehen (ɩ.). Dieser Punkt in seiner uneigentlichen Stellung wird nun dazu benützt, um ein *c* oder *f* (oder b) anzudeuten. Er bedeutet zugleich eine Tonwiederholung. Wir finden ihn in beiden obigen Beispielen angewendet, auf der Stufe *c* und *f*, und zwar als *c* in der Figur ɩ• u. ä. und als *f* in der Figur ɩ:ɩ. Die beiden Gruppen-Neumationen sind hierdurch ohne weiteres in ihrer Tonlage und ihrer ganzen tonlichen Bedeutung unzweideutig bestimmt, sodass wir fast rein mechanisch und ohne weiteres Nachdenken die Neumation lesen können, fast genau so wie eine moderne Notation.

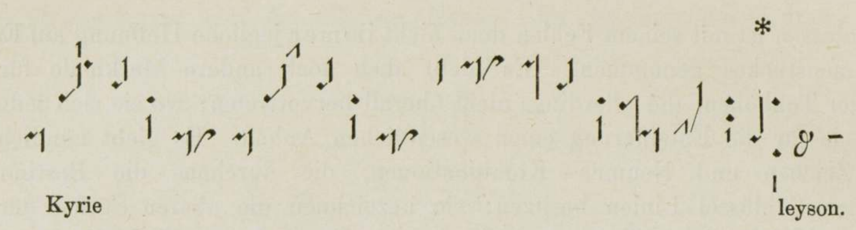
Wir finden dieses Merkzeichen in der italischen Neumation häufig genug angewendet, um seine Hilfe bei der Entzifferung in Anspruch nehmen zu können. Nur fragt es sich zuweilen, ob die durch die Schlüssel-Neume bezeichnete Stufe *c* oder *f* ist. Z. B. Bl. 27a:

Ky - ri - e leyson.

Der plagale Umfang des Neumas beträgt hier 5 Stufen. Die Finalis liegt auf der 2. Stufe (von unten aus gerechnet), der Reperkussionston auf der 4., also eine Terz höher. Es können mithin überhaupt nur der erste und dritte Plagalton (2. und 6. Kirchenton) Statt haben, wovon aber der letztere ausscheidet, weil ja dessen Reperkussionston auf *a*, und nicht auf ein *f* oder *c* fällt. Somit bezeichnet die Schlüssel-Neume die Stufe *f*, und das Gruppen-Neuma ist zu entziffern:



Ein einziges solches Zeichen reicht aus, eine ganze ausgedehnte Neumation in ihrer Tonhöhe zu bestimmen, z. B. Bl. 27a:



Die Schlüssel-Neume kommt hier nur ein Mal vor (ich habe sie durch einen Stern ausgezeichnet); sollte sie den Ton *c* bedeuten, so würde die Finalis auf *a* fallen. Die vier Finaltöne sind aber nur D E F G, mithin kann die Schlüssel-Neume nur *F* sein, und die Finalis ist folglich *D*. Wir haben also zu übertragen:



Wo aber diese Schlüssel-Neume fehlt, da kann man wiederum aus dem Fehlen seine Schlüsse ziehen: denn dann lässt sich mit ziemlicher Sicherheit sagen, dass weder *f* noch *c* (noch *b*) eine wichtige Rolle in der vorliegenden Tonart spielen, d. h. weder ***Finale*** noch ***Affinale***[1]), besonders aber nicht Reperkussionston sind. In diesem Falle können wir besonders auf den 6. und 7. Kirchenton rechnen, denn in allen übrigen spielt die Tonstufe *f* und namentlich *c* eine hervorragende Rolle.

Zur Mensurirung dieses und der übrigen Gruppen-Neumationen sei bemerkt, dass eine gewisse Schwierigkeit darin liegt, wie die einzelnen Gruppen abzugrenzen seien. Hat man z. B. eine Neumen-Verbindung wie diese: als eine einzige oder als Verbindung von zwei Gruppen aufzufassen? In ersterem Falle haben die vier darin enthaltenen Töne zusammen den Werth einer Brevis, also: , in letzterem Falle aber die Geltung einer Longa, also: . Ich habe mich hier in jenem Sinne entschieden, ohne jedoch behaupten zu wollen, dass diese Lösung unbedingt die richtige sei. — Im übrigen habe ich mich bei meinen Übertragungen an die mitgetheilten Regeln gehalten und Anfangs- und Schlussnote der Distinktionen einer Longa gleich gesetzt.

Neben dem Punkt in uneigentlicher Verwendung als Schlüsselneume können wir aber noch eine andere Merk-Neume nachweisen. Dies ist das Spiritus-asper-Zeichen . Wir sahen dieses in der Amiatiner Handschrift stets auf dem Tonus currens *a* gelagert: . Meist folgte ihm ein Punkt, d. h. ein tieferer Ton. In der Urbinas-Handschrift finden wir nun dasselbe Zeichen in derselben Bedeutung: es bezeichnet gewöhnlich die Tonstufe des Currens, also in erster Linie *a*, daneben auch *c*, *f* und *d*.

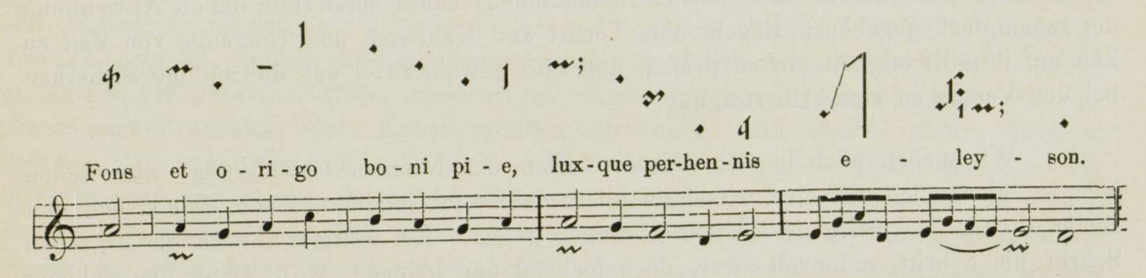
1) Vergl. oben S. 90.

Trotz der vierfachen Bedeutung ist dies Zeichen doch als Merk-Neume von unschätzbarem Werthe; denn namentlich der Currens *d* kommt ja nur sehr selten (im 7. Kirchenton) zur Verwendung, und somit bleibt das Zeichen für die Tonstufen *f-a-c* ganz besonders charakteristisch. Zur rechten Geltung kommt diese Merk-Neume aber seltener im Gruppen-Neuma, weil ja dieses die Einzel-Neumen möglichst meidet und zu Gruppen zusammenzieht; sondern vor allem in der syllabischen Neumation, wo jene Neumen - Gruppen prinzipiell in Einzel-Neumen aufgelöst werden. Somit bietet das Zeichen ein Äquivalent zu der vorbesprochenen Schlüssel-Neume mit dem Punkte. Denn diese Zeichen-Kombination wird in der syllabischen Neumation ja nothwendiger Weise meist in Einzel-Neumen aufgelöst und erscheint deshalb hier in dieser Form: |‾ (siehe das Beispiel auf S. 126 bei Christe genite), weshalb ein weiteres Merkzeichen als Ersatz höchst wünschenswerth und willkommen war.

Das Zeichen ⁓ weist, wie schon öfter gesagt, auf ein Absteigen hin: seinen Platz hat es also durchgehends in absteigender Bewegung. In obigen Neumationen finden wir es z. B. in folgender Verbindung: [Neumen] d. i. [Noten] gleichzeitig

i-dem e-(leyson).

mit dem Schlüsselpunkt verwendet, wodurch also die Tongeltung dieser Neumen genau fixirt ist. Ganz ebenso auf S. 126 de luce eleyson. Weitere Belege finden sich in der Urbinas-Handschrift massenhaft; ich muss mich hier auf einige beschränken. Blatt 24a:

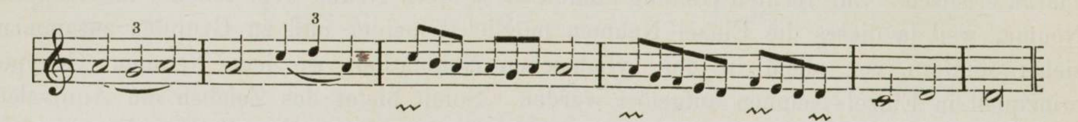


Der Umfang dieser Melodie beträgt 7 Stufen, die Finalis liegt auf der untersten, folglich ist die Tonart authentisch. Reperkussionston ist die Quinte, folglich ist der zweite authentische Ton ausgeschlossen und es bleibt nur der erste, dritte und vierte authentische Ton übrig. Hier entscheidet nun jenes Merkzeichen des Spiritus asper, das mit Vorliebe auf die Tonstufe *a* fällt, für den ersten authentischen Ton mit der Finalis *D*.

Ein anderes Beispiel Bl. 33b:

Christe eleys.

Hier haben wir unser Zeichen auf vier verschiedenen Stufen, die je eine Terz von einander liegen. Es kommen dabei also alle vier Lagen des Zeichens: c-a-f-d in Rechnung und die Neumation ist zu lesen:



So stellt das Zeichen gewissermassen die Linien unsres modernen Noten-Systemes her, die ja auch sämmtlich je um eine Terz von einander abliegen.

Was ich vorhin über die Ausnahmen von den Regeln bemerkte, kommt bei dem zuletzt besprochnen Zeichen noch stärker in Betracht; denn wie schon die Beispiele auf Seite 124 und 126 zeigen, findet das Zeichen zuweilen auch auf anderen Stufen Platz. Es ist eben nur ein Hilfszeichen, und nicht ein Schlüssel-Zeichen. Es ist ein Merkzeichen, das uns zwar stets beim Lesen willkommenen Anhalt bietet, aber nicht den Ausschlag bei der Feststellung der Tonhöhen ohne weiteres giebt.

Ein echtes Schlüssel-Zeichen ist dagegen weiterhin das Quilisma, das stets einen Halbtonschritt angiebt, wie schon oben (S. 115 f.) erörtert worden ist. Es ist ebenso zuverlässig, wie der Schlüsselpunkt. Diese beiden Schlüssel-Neumen finden sich gleicher Weise in der fränkischen wie in der italischen Neumation. Fränkisch wird der Schlüsselpunkt durch zwei eng aneinander stehende Acute // angegeben, und die fränkische Form des Quilisma ist uns bereits bekannt. An ihnen hat man also für die Lesung selbst der anscheinend unentzifferbaren fränkischen Neumationen einen sicheren Halt, um die Anwendung der mannigfach gegebenen Regeln über Tonart und Kadenzen und Tongänge von Zeit zu Zeit auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen, und dies gewährleistet uns die nöthige Sicherheit bei den Versuchen einer Übertragung.

Wir stehen noch in den Kinderschuhen der Neumen-Entzifferung; aber schon jetzt ist, glaube ich, für eine wissenschaftlich gesicherte Entzifferung der feste Grund und Boden durch die vorliegenden Untersuchungen gelegt. Ein weiteres vorsichtiges Forschen Schritt um Schritt, mühevoll zwar, doch lockend und lohnend, wird weiter den Schleier heben, der unseren Augen die Geheimnisse der Neumen bisher neidisch verhüllt hat.

Rückblick.

Die in den Neumen-Studien gewonnenen Ergebnisse in einer gedrängten Übersicht zusammenzufassen, erscheint mir umso zweckmässiger, als der Pfad der Untersuchungen nothwendiger Weise oft recht verschlungen und gewunden war. Galt es doch während unserer Wanderung manches Gestrüpp einer falschen Tradition auszurotten, manchen Abgrund der geschichtlichen Überlieferung zu überbrücken und tausende von Steinen zusammen zu tragen, um den Weg zu der Höhe zu bahnen, die dem Wanderer einen Aussichtspunkt über das so mühsam erkämpfte Gebiet gewährt. Nun erst lässt sich ein Situationsplan davon entwerfen, und er bietet uns etwa Folgendes.

Zuerst galt es das, was wir im ersten Theile der Neumen-Studien theoretisch gewonnen, praktisch zu erproben. Auf Grund der dort erschlossenen Tonbedeutungen der Accente entzifferte ich ein Neumen-Denkmal, das ich als das älteste des Abendlandes nachwies, nämlich die Klagelieder Jeremiae im **Codex Amiatinus**, dessen Ursprung in die Zeit um 700 fällt. Wenn irgendwo, so musste sich hier zeigen, ob unsere früheren Forschungs-Ergebnisse ihren Zweck erfüllten oder nicht. Die Probe auf das Exempel fiel zur Befriedigung aus: die Neumen — noch halb Accente — fügten sich freiwillig den Gesetzen und ergaben ein Tonbild, dessen Autorität durch die Geschichte der Klagelieder, und dessen Richtigkeit durch die Fassungen aller späteren Jahrhunderte sowie durch die noch heute massgebende Ausführung dieser Gesänge ausser allen Zweifel gestellt wurde. Die theoretischen Forschungen bewährten sich bis in die kleinsten Einzelheiten hinein praktisch. Damit fällt ein günstiges Licht auf das gesammte dort gewonnene System von Anschauungen, aus welchem eben jene Accent-Bedeutungen emanirten. Der Beweis war geliefert, dass wir auf richtigem Wege sind.

Was aber von der Recitation der Klagelieder gilt, das gilt — so wies ich ferner nach — für die christliche liturgische Recitation überhaupt, insbesondere für die **Psalmodie**, die als ursprünglich alleinige Grundlage des christlichen offiziellen Gesanges von den Kirchenvätern und Schriftstellern des frühen Mittelalters einstimmig bezeugt wird. War die Recitation ursprünglich die einzige liturgische Gesangsweise, so konnte sich ihre Spur nicht verlieren; der erst später und (bei dem zähen Festhalten des Christenthums an der alten Überlieferung) naturgemäss nur sehr allmählich hinzutretende koncentische Gesang musste auf jene Grundlagen christlicher Musikanschauung Rücksicht nehmen. Die Psalmodie erscheint denn auch bei allen musikalischen Schriftstellern des Mittelalters bis zum 13. und 14. Jahrhundert hin als der Kernpunkt, um den sich der ganze christliche Gesang krystallisirt.

Die Psalmodie der ältesten christlichen Gemeinden beschränkte sich darauf, die Psalmen vollständig ohne Einschiebung fremder Gesänge so vorzutragen, dass die Stimme des Recitirenden auf einem Ton-Niveau (Tonus currens) sich unter Beobachtung der sprachgemässen Accentuation fortbewegte und nur an den Interpunktions-Stellen des Textes grössere Stimmbewegungen oder Kadenz-Tonfälle machte. Diese Kadenzen waren derartig geregelt, dass die Lehre davon ein vollständiges, aber leicht erlernbares System darstellt: für Komma, Kolon und Punkt gab es ein für alle Mal fest-bestimmte Tonfälle, die der Schwere oder Flüchtigkeit der Interpunktion entsprechend länger oder kürzer waren, am längsten also beim Schlusse eines Abschnittes.

Das Recitativ bewegte sich im Umfange von vier diatonischen Tönen, nämlich im Tetrachord: *f g a b*. Dieses hat ausgeprägten Dur-Charakter. In vielen Beziehungen kennzeichnet jenes sich als verwandt mit der Recitation des Alterthumes überhaupt; die Psalmodie und die übrigen alt-christlichen Recitative gehören einer im Alterthum allgemein verbreiteten Gesangsweise zu, die nicht spezifisch christlichen Ursprunges ist.

Bis ins 9. Jahrhundert hinein war dieses liturgische Recitativ die Haupt-Gesangsform der römischen Kirche. Es war eine der ersten Sorgen der römischen Kirche, in neu-bekehrten Ländern die Psalmodie einzuführen, zumal da sie auch von Ungebildeten leicht erlernt und im Chor von der ganzen Gemeinde ausgeführt werden konnte. Mit der Psalmodie ward also überall im Abendlande das Gefühl für die **Dur-Tonleiter** herrschend und im Volke bestimmend, wie wir aus der Stimmung der gebräuchlichsten Instrumente des Mittelalters (soweit wir davon überhaupt Kenntniss haben) ersehen. Denn die Cithara wie die Orgel haben im frühen Mittelalter die Dur-Stimmung und zwar von F aus. Die Volkslieder und -Tänze des Abendlandes haben ebenfalls Dur-Charakter überall dort, wo römischer Gesang im frühen Mittelalter eingeführt wurde. So konnte sich denn auch die Theorie dem nicht entziehen: im ausgehenden Alterthume und beginnenden Mittelalter wird an Stelle der dorischen Moll- die lydische Dur-Tonleiter massgebend; die spätere Lehre vom Hexachord, der Solmisation und Mutation ist auf eine Dur-Tonleiter aufgebaut, und selbst die mittelalterlichen Kirchentonarten in Moll werden in ihrem praktischen Gebrauche von dem Durtonarten-Gefühl beeinflusst.

Spricht sich hierin eine allgemeine praktische Folge der zuerst und am weitesten verbreiteten alt-christlichen psalmodischen Recitation aus, so lassen sich Nachwirkungen in der Theorie der Musik fast durch das ganze Mittelalter hindurch im Einzelnen noch deutlicher verfolgen. Die Lehre vom Tonus currens oder der Reperkussion, von den Kadenzen, von den Distinktionen u. v. a. führt auf die Psalmodie zurück, die ausdrücklich von den meisten Theoretikern als Leitfaden der gesammten Musik bezeichnet wird. Die Kadenzlehre der modernen Musik mit Allem, was daran hängt, ist sogar im Grunde noch dieselbe, als die des alt-christlichen Recitatives, und noch heute überwiegt die Durscala.

Neben den Psalmen mit gleichmässig fortlaufender Recitation kannte die alt-christliche Kirche auch Psalmen mit eingefügter Responsion des **Alleluja** (S. 47) oder mit anderen eingestreuten Ausruf-Wörtern, z. B. mit den hebräischen Buchstaben-Namen, wie dies auch bei den Klageliedern Jeremiae der Fall war. Diese Wörter gliederten die Recitation in grössere Abschnitte (στάσεις, lectiones). Offenbar hat deren musikalischer Vortrag sein Vorbild in jenem Psalmen-Vortrag des jüdischen Alterthumes, wo bei einzelnen Abschnitten ein kurzes Zwischenspiel von Instrumenten, das Hypopsalma, ausgeführt

wurde. Da die christliche Kirche (aus leicht begreiflichen Gründen) auf den Gebrauch der Instrumente in der Liturgie im Allgemeinen verzichtete, so wurde das instrumentale Zwischenspiel durch Gesang (Hypakoë, Mesodion, Succentus) ersetzt, welcher der Recitation respondirte, sodass also die ursprünglich instrumentale, also koncentische Melodie von der Singstimme auf einem nicht zur Recitation gehörigen, meist kurzen Schlagworte gesungen ward. Das ist der Jubilus oder *das Pneuma*, ein koncentisches Gebilde, bei dem sich auf einer Sprachsilbe ein ganzes Melisma, eine mehr oder weniger ausgedehnte Melodie-Phrase, ein Gruppen-Neuma, vereinigt.

Es scheint, als ob dieses **Gruppen-Neuma** ursprünglich melodisch nicht eben sehr reich und mannigfaltig war, sondern nur eine Zusammenfassung aller Kadenz-Tonfälle der Recitation in einem einzigen Tongange darstellte. Somit war das Gruppen-Neuma nur das melodische Schema der Recitation. Aber allmählich wurde es ausgedehnter und selbständiger. Legte man seinen Tonbewegungen einen Text unter, so konnte es als das Paradigma der Psalmodie überhaupt gelten. Dies geschah auch thatsächlich und nachweisbar bei der sogenannten kleinen **Doxologie**, die als eine Art Glaubensbekenntniss schon in den ersten Jahrhunderten eingeführt und dem Psalmen-Gesang eingefügt ward. Allmählich wurde die Doxologie ein stehender Anhang der Psalmodie, und ihr Schlusswort „Seculorum Amen“ (Evovae) gilt heute noch als Paradigma der Psalmodie.

Durch diese unorganische Einfügung zerstörte man aber die Psalmodie mit fortlaufender Recitation. Man kürzte daher die Psalmen, bis schliesslich nur noch einzelne oder gar nur ein einziger Psalmvers übrig blieb, sogenannte Versikel, sodass die Psalmodie in eine neue Form übergeführt wurde und aus einem Psalmvers nebst einem nicht den Psalmen entnommenen Verse bestand, der sogenannten Antiphone.

Mit dem **Antiphonen-Gesange** gelangte die griechische Musik im Abendlande zur Anerkennung. Die abendländischen Musik-Theoretiker beschäftigten sich mit der alt-griechischen Musik-Theorie vom 5. Jahrhundert an (Martianus Capella, Cassiodor, Boetius) in wachsendem Maasse; namentlich aber wendete sich ganz allgemein und dauernd im 8. Jahrhundert das Interesse der musikalischen Welt der griechischen Theorie zu, sodass von Alkuins Zeit an bis ins 12. Jahrhundert hinein kaum einer der Musik-Theoretiker ihr die Anerkennung und das Heimathsrecht im Abendlande versagt hat. Vom 8. Jahrhundert an fusst die gesammte Musik, praktisch ebenso wie theoretisch, auf griechischer Anschauung, die also auch den christlichen Gesang durchdringt, nachdem sie die alte Psalmodie umgestaltet hat.

Die wichtigsten Gegensätze, die dabei auszugleichen waren, sind: 1. dass die alte Psalmodie recitatorischen (accentischen), die griechische Musik aber im frühen Mittelalter vorzüglich melodischen (koncentischen) Charakters war; 2. dass jene nur eine Dur-Tonleiter, diese aber daneben noch eine Reihe Moll-Tonleitern aufweist, sodass letztere schon durch ihre Zahl im Gebrauche das Übergewicht haben.

Dem koncentischen Gesange kam die Psalmodie mit ihrem Gruppen-Neuma auf halben Wege entgegen. Indem man dieses Gruppen-Neuma nun von verschiedenen Stufen des diatonischen Systemes aus konstruirte, gelangte man zu der Psalmodie in **Tonarten**. Diese verschieden konstruirten Gruppen-Neumata benannte man mit dem griechischen Worte „Tropen“. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist nicht vor dem 8. Jahrhundert das Singen in Tonarten von der abendländischen Kirche offiziell anerkannt worden,

wahrscheinlich erst mit dem Abblühen der Gregorianischen Sängerschule gegen Ende desselben Jahrhunderts. Allerdings kannte und gebrauchte die griechische Kirche Tonarten-Gesänge und „Troparien“ schon seit dem 4. Jahrhundert, aber die konservative Kirche und besonders die Mönche lehnten sie von sich ab. Erst im 8. Jahrhundert also erlangten Tropen (d. h. Tonarten-Formeln) und Troparien (d. h. die unter Zugrundelegung solcher Formeln komponirten Gesänge) Verbreitung im Abendlande, und aus der Vermischung der Theorie, welche auf der alten Psalmodie begründet worden war, mit derjenigen, auf der die griechischen koncentischen Gesänge fussten, ging eine neue Musik-Anschauung hervor, die der Blüthezeit des „Gregorianischen Gesanges“ im 10.—12. Jahrhundert. An Stelle des Dur-Tetrachordes des Recitatives traten die Kirchentonarten, verschieden von den altgriechischen Oktavengattungen durch ihre Lehre von der Reperkussion und ihre Hinneigung zur Dur-Tonleiter; die Monotonie des Tonus currens wurde verdrängt durch eine wechselvolle Melodik; neben die alte rein metrisch-accentische Recitation stellte sich Rhythmik und Takt, — kurz die Verschmelzung von Psalmodie und griechischer Musikpraxis ergab eine völlig neue Tonkunst, vielseitig, gestaltenreich und formenprächtig.

Diese vollständige Wandlung der Tonkunst machten die **Neumen** mit; die Entstehung ihres ersten Denkmales, des Codex Amiatinus, fällt in die Zeit unmittelbar vor jener Umwälzung. Aber erst allmählich gelang es, auch die Neumen den neuen Anforderungen gemäss umzugestalten; noch die Neumen-Denkmäler des 9. Jahrhunderts beschränken sich durchweg darauf, der Recitation zu dienen. Ganz gelungen, der neuen Musik zu genügen, ist es den Neumen erst im 11. Jahrhundert durch die Einführung des Linien-Systemes. Aus den dargelegten geschichtlichen Gründen erklärt sich die ungeheure Schwierigkeit, Neumationen ohne Linien-System zu entziffern. Als der einzige Weg, zum Ziele zu gelangen, erwies sich: jener Umwandlung der Musik genau zu folgen, zwischen der Tonkunst vor und nach der Umwälzung genau zu scheiden und nachzuweisen, was in der neuen Musik noch von der alten steckt, um demgemäss die alten Grundlagen der neuen Neumation festzulegen und die neue Tonschrift als eine Weiter-Entwicklung der einfachen und klaren alten darlegen zu können.

Die Amiatiner Handschrift des Angelsachsen Ceolfrid erwies sich als Ausgangspunkt aller Neumations-Systeme, des italischen, wie des provenzalischen, spanischen und fränkischen. Alle diese Systeme scheiden sich in zwei grosse Klassen, je nachdem sie eine cheironomische Anordnung der Zeichen durchführen oder nicht, d. h. je nachdem, gemäss dem Vorbilde der Cheironomie, die Zeichen nach ihren auf- oder absteigenden Tonbewegungen (auf dem Papier statt in der Luft) räumlich geordnet sind. In Ceolfrids Handschrift herrscht diesbezüglich Schwanken; die späteren Neumationen aber scheiden genau und differenziren sich demgemäss in cheironomische und nicht-cheironomische. Cheironomische Neumen-Systeme sind das italische und provenzalische, doch sind die Handschriften bis ins 10. Jahrhundert hinein noch sehr flüchtig und nachlässig in der Stellung ihrer Zeichen. Die cheironomischen Neumen bieten eine natürliche und weit zuverlässigere Grundlage für die Neumenforschung, als die nicht-cheironomischen; deshalb hat die Entzifferung mit jenen zu beginnen und nicht, wie bisher geschehen, mit diesen.

Indessen darf als unerlässliches Hilfsmittel für die Neumen-Entzifferung die **Gesanges-Theorie** der damaligen Zeiten nicht ausser Augen gelassen werden, sodass sich die Neumen-Studien auf einer dreifachen Grundlage aufbauen: 1) auf der geschichtlichen

Erforschung der Accentlehre und auf der Lehre von der Recitation; 2) auf der Cheironomie der Handschriften; 3) auf der Theorie des Gesanges, dargelegt in den Schriften der mittelalterlichen Musik-Theoretiker. Letztere bieten zugleich den Ersatz für den mündlichen Unterricht, womit man die usuellen Neumationen lehrbar machte.

Es ergiebt sich daraus I. **für die Melodik:** 1) die Neumen sind der grossen Mehrzahl nach nicht darauf berechnet, absolute Tonhöhen zu bezeichnen; sondern erst durch die **Tonart** einer Neumation werden die Tonhöhen der Zeichen bestimmt. Die Regeln für die Erkennung der Tonart habe ich nachgewiesen. Der wichtigste Anhalt ist dabei die Unterscheidung zwischen authentisch und plagal, sowie die Feststellung des Reperkussionstones. Praktische an Neumationen durchgeführte Prüfungen der diesbezüglichen Regeln ergaben deren völlige Zuverlässigkeit.

2) Indessen giebt es einzelne Neumen-Zeichen und Neumen-Verbindungen, welche die Halbtonstufen des diatonischen Systemes mit Sicherheit anzeigen. Diese Neumen von nahezu absoluter Tonhöhen-Geltung nenne ich **Schlüssel-Neumen.** Solche Schlüssel-Neumen wies ich in den italischen wie fränkischen Neumen-Systemen nach, und zwar sind dies besonders der Schlüsselpunkt und das Quilisma, nebst der Merk-Neume der Inflatilis (des alten Spiritus asper). Auch die Clivis gehört zum Theil hierher.

3) Die Gesetze über die erlaubten und unerlaubten Fortschreitungen und Sprünge innerhalb des Tonsystemes, die Regeln über die Conjunctio motuum, über die Replicatio syllabarum, über den Umfang der Neumen-Verbindungen und die Kirchentöne u. a. von den Theoretikern überlieferte Gesetze bieten weitere brauchbare Handhaben für das Neumenlesen in melodischer Hinsicht.

II. **für die Metrik und Rhythmik:** 1) Gemäss dem von mir nachgewiesenen Gesetze von den leichten und schweren Silben in der lateinischen Sprache des Mittelalters theilt sich die ganze Masse der (italischen und fränkischen) Neumen in **leichte und schwere Neumen,** die Kürze und Länge der Töne angeben. Durch dieses Gesetz wird der Zeichen-Apparat der Neumen ungemein vereinfacht und übersichtlich, die Zahl der Neumen gewissermaßen durch Zwei dividirt. Eben dadurch wird es möglich, zwei oder mehrere scheinbar gänzlich von einander abweichende Neumationen auf eine gemeinsame Grundform zurück zu führen.

2) Als Grundform einer jeglichen Neumation ist das **Gruppen-Neuma** anzusehen, d. h. eine Komprimirung aller Neumen-Bewegungen in eine (mehr oder weniger zusammengesetzte) cheironomische Figur. Durch diese cheironomische Figur wird die eurhythmische Zusammengehörigkeit und Gliederung der Tonbewegungen in Distinktionen und Neumen-Gruppen völlig klar und leicht übersichtlich in Takteinheiten dargestellt.

3) **Mensur** ist den Neumationen nicht fremd. Jede schwere Neume (Longa) gilt das Doppelte an Zeitwerth, als eine leichte Neume (Brevis). Eine Neumengruppe, die bis zu fünf Tönen in sich fassen darf, gilt nicht mehr als eine andere, auch wenn diese nur einen Ton darstellt. Hierdurch ist eine sehr verschiedene Mensurirung der Neumations-Melodien gegeben, die an Mannigfaltigkeit den späteren und modernen Tongebilden kaum etwas nachgiebt. Hierzu kommt noch, dass die Schluss- und meist auch die Anfangstöne der einzelnen Melodie-Phrasen (Distinktionen) längeren Zeitwerth haben, als die Neumen innerhalb derselben.

4) **Taktmessung** im strengsten Wortsinne ist den Neumationen ebenso wenig fremd, wie ich theoretisch und praktisch nachgewiesen habe. Man hat hier zwischen prosaischen, metrischen und rhythmischen Gesängen zu unterscheiden. Prosaisch sind die recitativischen Gesänge, wo eine Taktbildung unmöglich und überflüssig ist; rhythmisch sind die Gesänge, die im strengen Takte vorgetragen werden; die metrischen stehen zwischen beiden in der Mitte.

Mit den hier kurz wiedergegebenen und oben ausführlicher nachgewiesenen Grundgesetzen scheint mir die Lesbarkeit der Neumen endgiltig dargethan zu sein. Sie reichen für die italischen Neumationen auch vollkommen aus, sodass wir nunmehr die vielen Hunderte von Neumen-Denkmälern Italiens mit völliger Sicherheit unserer Erkenntniss zuführen können, obgleich sie, namentlich in der älteren Zeit des 8.—11. Jahrhunderts, gewöhnlich so nachlässig cheironomirt sind, dass ihre Lesung kaum weniger Schwierigkeiten bietet, als die fränkischen Neumationen. Da gerade die italische Neumation gegenüber allen anderen die ältesten und für den katholischen liturgischen (Gregorianischen) Gesang wichtigsten Denkmäler umspannt, so ist damit die Neumenfrage zum weitaus grösseren Theile gelöst. Aber auch für die Entzifferung der übrigen Neumationen ist damit der denkbar festeste Grund gelegt. Denn, wie ich nachwies, sind diese aus italischer Quelle mittelbar oder unmittelbar geflossen, und wenn es auch nicht in Bezug auf den Kirchengesang selbst zutrifft, was Karl der Grosse seinen Sängern im Jahre 787 zurief: dass Rom allein die reine Quelle sei für die Tonkunst, — dies Eine bleibt richtig: dass Italien die beste, die klarste und unzweideutigste Neumenschrift besass. Kennen wir nunmehr die italische Neumation von Grund aus, dann ist der Schritt zur Entzifferung auch der übrigen nicht mehr schwer, geschweige denn unmöglich. In mehr als einem Punkte habe ich den Zusammenhang zwischen italischer und fränkischer Neumation nachgewiesen; die Folgezeit wird weitere Erkenntniss bringen!

Namen- und Sach-Register.

(Ziffern = Seiten, A = Anmerkung. Ubrigens vgl. Inhalts-Verzeichniss und Rückblick.)

Druckfehler-Berichtigung.

S. 14, Z. 2 von oben lies: [musical notation].

S. 18, Z. 19 von oben lies: *Palaestina* (statt *Palestina*).

S. 30, Z. 15 von unten lies: *provenzalischer* (statt *provenzaler*).

S. 39, 41 u. 43 Überschrift lies: *Unursprüngliche* (statt *ursprüngliche*).

S. 49, Z. 17 von oben lies: *Gloria Patri* (statt *Patria*).

S. 105, Z. 1 von oben lies: *ursprünglichen* (statt *ursprüngliche)*.

Buchdruckerei „Gutenberg", Charlottenburg, Berliner Strasse 102.

